وليد اخلاصي

المتعة الأخيرة

اعترافات شخصية في الأدب





دمشق ـ اوتوستراد المزة
هاتف ٢٤٤١٢٦ ـ ٢٤٣٩٥١
تلكس ٤١٢٠٥٠
ص. ب: ١٦٠٣٥
العنوان البرقي
طلاسدار
TLASDAR

ريع الدار مخصص
لصالح مدارس أبناء الشهداء في القطر العربي السوري


المتعة الأخيرة

الطبعة الأولى
١٩٨٦

وَليد اخلاصي



إِعترافاتٌ شخصيَّةٌ في الأَدَبِ

الآراء الواردة في كتب الدار تعبر عن فكر مؤلفيها
ولاتعبر بالضرورة عن رأي الدار

الأدب
بين القياس والجنون

مقدمة بقلم

الدكتور حسام الخطيب

لاضير في ابتداء هذه البداءة باعترافي مادام كتاب وليد إخلاصي الذي أحاول أن أقدم له هو (مشروع اعتراف) أجهضه صاحبه وهو يولد .

حين أبدى لي وليد رغبته في أن أكتب مقدمة لكتابه الحالي استجبت دون تردّد ، لأن وليداً يُعدّ من القلة القليلة التي تأخذ الحوار بروحية طيبة ، وتتقبله بوصفه مساجلة ودية مبنية على الأخذ والعطاء ، والدفع والجذب ، والاستحسان والاستقباح ، بغية التوصل إلى (جلو) الأفكار وإعطائها (اللمعة) التي تساعدها على الإشعاع وخطف الأبصار .

وبعد أن قرأت مخطوطة وليد، وتوصلت في النهاية إلى شيء من سر العنوان «المتعة الأخيرة»، ازدادت حماستي، ونويت أن ألبي رغبة الصديق المبدع في أن تكون المقدمة صدامية ماأمكن، وأن تبتعد عن التقريظ أو المجاملة، وأن تدخل في صلب الموضوع ولاتقنع بالتحويم حول تخومه.

ولكن ـــ وههنا المشكلة ـــ حين هممت بالكتابة ـــ غير مقدر العواقب ـــ حَرِنَ القلم وغصَّ حلق الدماغ بالفكرة، ورحت وجئت، وبسملت وحوقلت، وكدت أهمّ بالصعود إلى أعلى طابق في بنائنا لأصل الى مصادر الإلهام في محاولة لتطبيق النصيحة التي قدمها سقراط الحكيم، من خلال (غيوم) أرستوفان، لرجل الشارع الذي كان يسعى إلى إتقان الفلسفة من أجل استخدامها لتسديد ديونه!

وأخفقت المحاولة. وأجّلت الكتابة أياماً، وكدت أقلع عن الفكرة واعتذر لصديقي بعد أن تأخر تقديم

الكتاب الى المطبعة بضعة أسابيع ، هي ثمينة بحق عند أي كاتب يتهيأ لدفع كتابه إلى المطبعة.

لماذا هذا التهيب ؟

ليس لأن كتاب وليد إخلاصي صعب أو عويص أو فائق التحدي ، وليس كذلك لأن لكاتب المقدمة رأياً سلبياً في الكتاب يحاول أن يبثه على استحياء ، بل لأن كتاب وليد محاولة فريدة من نوعها في اقتحام عالم السحر الحلال ، جهدتْ أن تنحو منحاها الخاص المستقل المتميّز بجرأة وأصالة ، ولكنها لم تكمل الشوط فكانت مثل أبي المرقال ! فأضاع مشيته وأخطأ مشيها ، فلذاك سمّوه أبا المرقال .

هل بدأنا الحوار يا وليد ؟

نعم . من هنا نبدأ .

يحمل الكتاب عنوان «المتعة الأخيرة» ويلي العنوان شرح على الغلاف : (اعترافات شخصية في الأدب) . وعبثاً

يبحث المرء عن الاعترافات فلايجدها. وبعد المقدمة البديعة يدخل الكتاب رأساً في التنظير، وليس في الاعترافات وهذا التنظير الأدبي ــ الفني فيه ومضات جميلة، فيه إطلالات على المجهول، فيه تعرّض لمغامرة الخلق والابداع، فيه حلاوة، فيه طلاوة، ولكنه ليس اعترافات، لأنه لايدهش بما فيه الكفاية ولايعرّي ولايصدم ولايخيب.

هل هذا تأسيسٌ تعسفي لمعنى الاعترافات ؟

ماأظن ذلك.

فمعنى الاعترافات كما حملته لغة الأديان ومصطلحات الأدباء والفنانين، (ناهيك عن المصطلح الحقوقي)، يفيد دائماً الكشف عما هو مخبّأ ويشترط ضمناً عنصر الإدهاش أو المفاجأة، ويستدعي ظروفاً خاصة من أجل ولادته. وإلا فما معنى (اعترافات) جان جاك روسو، وأثيل مانين و.. و.. ونحن هنا لانحاسب الكاتب من خلال لفظة سطرها على الغلاف. وإنما نؤكد له أن مسوّغ

وجود كتابه *raison d'être* هو بالضبط الاعتراف المبني على الكشف عن المخبوء والإدهاش والمفاجأة. وإلا فقد كان حرياً بالمؤلف أن يستند إلى النظريات السابقة، وأن يدخل في المماحكات الأيديولوجية، وأن يوثق كلامه حتى يتحول إلى دراسة.

ذلك أن القضايا التي يثيرها الكتاب كلها حساسة وشديدة الأهمية ومتنوعة الجوانب، وكلها كانت، منذ أن وجد النقد الأدبي ونظريات علم الجمال، موضوع مطارحات متتابعة ومجادلات حامية وتعارضات في وجهات النظر حادة جداً وخصامية. ويكاد المرء يقول إن إخلاصي لم يترك مسألة من مسائل الإبداع الأدبي إلا طرقها بشكل أو بآخر: القراءة، النقد، الرؤية، طبيعة الإبداع، طبيعة النص الأدبي، علاقة النص بالمبدع، علاقة النص بالمتلقي، الأقنعة المختلفة للنص أو الإمكانات المتعددة للنص الواحد.

وبسبب حرصه على النظرة الشخصية، تحت مظلة

ماأراده أن يكون (اعترافات) ضرب صفحاً عن كل ذلك التراث النقدي الكثيف الذي عالج هذه الموضوعات من زوايا علمية أحياناً، وتأملية أحياناً أخرى، وحدسية وشعورية وتهويمية في بعض الأحيان. وبالطبع لايتضمّن هذا الكلام أي لوم أو مأخذ، وإنما هو تقرير واقع. وأكثر من ذلك سمح وليد لنفسه، إمعاناً في تأكيد خصوصية موقفه، ألا يقدم من أمثلة الإبداع سوى الأمثلة المحلية جداً، أي التي لم يتطرق إليها غيره من قبل، وقد قدم أحياناً أمثلة جيدة، ولكنه في أحيانٍ أخرى قدم أمثلة واضحة الرداءة وبالتالي غير منسجمة مع مايرمي إليه من قصد. وكانت شواهده من الأدب العربي القديم شحيحة، وحتى هذا النزر اليسير ظلّ قلقاً في موقعه.

* * *

في مواضع متعددة من الكتاب يحلق وليد إخلاصي، ويحلق معه القارىء، ويتمنى أن يكون وليد قد ألصق ريش

جناحيه بغير شمع يوفوريون حتى لايهبط كلما اقترب من وهج الشمس المتأجج. ولكن هيهات.... ويتساءل المرء:

ألا يكشف هذا التحليق (المؤقت دائماً) عن سر كبير من أسرار كتابة وليد الإبداعية التي تحمل دائماً بذرة الكشف والإبداع والتجاوز، ولكنها لاتستمر في سمت واحد، كأنما يخشى عليها الكاتب، إن استمر التحليق، أن تذوب في الوهج.... حين طلع علينا وليد بروايته العذبة «شتاء البحر اليابس» هبّت علينا أنفاس مخملية طازجة دافئة ناعمة وذات عبير نفاذ. وقبلها كانت مجموعة «قصص» ومابشرّت به من توثّب مثير. ولكن بعد ذلك كانت هناك تلك المراوحة الدائمة.. البذرة موجودة إلا أن الأجنحة لاتصمد... وهنا أيضاً يخطر للمرء، حقاً أو باطلاً (منذا الذي يستطيع أن يتأكد من الفارق) أن وليداً يفتح عينيه إلى أقصى طاقة البؤبؤ الداخلي، ولكن فجأة يعود إلى كلامنا نحن الناس العاديين !!

هذه التحليقات التي أشير إليها كثيرة. لنحاول أن نقف عند بعضها:

أولاً: الأدب ولغته بطبيعة الحال مع الحياة

«الأدب في حصيلته لايمكن إلا أن يكون عملية تدعيم مستمرة ودؤوبة للجدار الذي يحول بين الروح الإنساني والفناء المشرعة أسلحته عبر لحظات الزمن واستمراريته. إن اللغة نفسها هي هزيمة للصمت أو الخواء، والمعنى هو الهواء الذي يملأ قربة اللامعنى عادة. وإذا كان الموت بمعناه الاجتماعي هو اليأس أو الخواء أو الاستسلام أو السكون، فإن النص|الفن هو الأمل والامتلاء والمقاومة والحركة».

وهنا يؤسس وليد لأدبه، وبطريقته الخاصة، موقفاً لم يسبق لأديب عظيم في تاريخ الإنسانية إلا أكده بشكل أو بآخر، تصريحاً أو تلميحاً، من هوميروس حتى دانتي، ومن

الجاحظ والتوحيدي حتى المتنبي والمعري، ومن شكسبير الى موليير، ومن تولستوي زدوستويفسكي إلى مكسيم غوركي ورسول حمزاتـوف.، على أن وليـــدا ليس صاحب أيديولوجية، ولاحامل لواء قضية فنية بشكل مطلق ونهائي، ولافدائي فكرة ذات بعد واحد، ولاباحثاً عن الاستشهاد الدرامي. إنه يحاول أن يصف ويقلب الأفكار في علاقة الفن بالحياة، بل في كل مايعرض له من مسائل، ولايحدث له أن يغمض العين أو يطوي الكشح عن أية وجهة نظر. إنه يحترم جميع وجهات النظر وينتقي من واحدة منها بين حين وآخر زهرة القلب ويمتص رحيقها ثم يقدمه بلغة سائغة غير مفتقرة إلى التواضع وربما الإخلاص (أصحيح ــ كما تقول العرب ــ أن لكل مسمّى من اسمه نصيب ؟).

فيما يلي هذا العرض اللطيف للعلاقة بين الفن والحياة:

«تقليم شجرة في حديقة خاصة أسوارها عالية، يشبه مفهوم **الفن للفن**.

والمساهمة في حصاد القمح أو زرع الأشجار في المناطق العارية يشبه مفهوم **الفن للحياة**.

واستنباط سلالات جديدة من نبات اقتصادي، أكان زهرة أم غذاء، يشبه مفهوم **الحياة للفن**.

ودورة الفن هي دورة الحياة في كل الأحوال، تتداخل معها أو تكون فيها تحيط بها.»

ثانياً: الالتزام والإتقان وجهان لعملة واحدة

ومن خلال إحساس فني حي ووجدان أدبي نقي يحاول وليد أن يتجاوز صيغ العقائد والأخلاقيات في الأدب، لامن أجل أن يلغي الوظيفة الأخلاقية أو الاجتماعية أو الأيديولوجية أو التغييرية للأدب، ولكن من أجل أن

يرسخها في صميم تجربة الصياغة الفنية للأدب، أي أن يجعل الفكرة والإتقان فرسَيْ رهان؛ وفي هذا بالطبع استمرار وإيغال نسبي في الفكرة السابقة حول ارتباط الأدب بالحياة.

هذه الناحية، التي أكدها دائماً الأدباء الكبار والنقاد الموهوبون يلمسها وليد هنا وهناك ويقترب منها ويبتعد، ويرفض دائماً أن يجعلها تركيباً. ولكنه يسبق التركيب المنشود في وظيفته حين يسعى لإقناعنا بها مباشرة وعن طريق مايشبه التحسس الفطري.

«الكاتب يلبس قناع التنوير والكشف لأنه قادر على أداء ذلك الدور أو أنه مكلف به كوظيفة اجتماعية، بل هي إحدى وظائفه الرئيسية في الحياة الفنية. وكما تملي على الأب وظيفته الاجتماعية أن ينير الحقائق أمام أولاده، وكما على السياسي في وظيفته أن يكشف الأمور لمواطنيه، فإن الكاتب يصبح أمام إلتزام فني يتفوق بقدرته على أي التزام

أخلاقي ويهدف إلى الكشف عن حقائق داخلية وخارجية يحتاجها الإنسان الذي سيصبح قارئاً للكتابة المصنوعة له» .

يقارب وليد كثيراً ولكن هناك مايشدّه أو يكبله ! ماهو هذا الشيء ؟ ليس سوى (صاحب العلاقة) من يستطيع الكشف عنه !!

ثالثاً ــ الفن من كيمياء الإبداع إلى فيزياء التوصيل

كيمياء. نعم. لأن الفن عملية إبداع عضوي متداخلة، وفي الفن الجيد بالذات تدخل المواد إلى معمل الإبداع بخواصها الطبيعية وتخرج منه شيئاً آخر مختلفاً عما سبق. وكما يقول وليد:

«إن كيمياء الإبداع المحيرة، والتي نظن أن آلاف العلاقات والمؤثرات هي التي تحدد تفاعلها ومسارها، تجعلنا أبداً في موقف الحائر من مشهد الخلق الإنساني هذا.

ومحاولة الوصول الى الكمال البشري، التي يشكل الأدب جانباً منها، مازالت أمراً محيراً...»

يعترف وليد إذاً أنها عملية محيّرة. ولكنه لايسمح لليأس أن ينتابه. إنه يستعين بدراسته العلمية والزراعية ليعطي بعض التفسير. ويقوده ذلك إلى أسئلة تتعلق بالتخييل، وهو سر كبير من أسرار الكتابة:

«ماهو التخييل ؟ أهو صناعة التوهم، أم أنه تحفز الحواس في صنع الصور والأفكار لتقديمها إلى مختبر الكتابة مادة جاهزة تدخل في الصياغة النهائية للنص ؟

التخييل هو الاختراع، وهو قدرة العقل على (المونتاج) اللازم لتآلف الصور القائمة والأفكار المتناثرة من أجل وضعها في صيغة جديدة، وهو في صلب العملية الكيميائية المعقدة لدفع مكوناتها من حالة العجز عن التشكل إلى التشكل نفسه».

إن كلام وليد أصيل. وهو دائماً يذكر بأفكار نقدية ونظريات مختلفة ويختلف عنها في شيء واحد أساسي على الأقل، هو أن تلك الأفكار والنظريات (مبريّة) كقلم الرصاص وحادة الأطراف وموجهة في حين أن وليداً يقدم آراء لاتخضع بالضرورة لأية منظومة محددة.

وفي الأغلب تعاور هذه الفكرة منظرون شكليون ومن خلال صياغات مختلفة. وفيما يلي واحدة من أوضح هذه الصياغات لمارك شورر، أحد أبرز المتحمسين للشكلانية في الأدب الأميركي:

«إن العملية الإبداعية هي العملية التي من خلالها ينبثق النظام من اللانظام والشكل من اللاشكل. ومن هنا كان جيمس جويس فقط حرفياً جداً، لامارقاً (مهرطقاً)، إذ أصرّ على أن دور الفنان شبيه بدور الإله. ذلك لأنه مثلما انتشل الإله الكون من التشوش والظلام المخيّم، هكذا ينتشل الفنان عمله الفني من خلال تشوّش حياته الذاتية

ولانظام العالم. ولكن في العالم نظاماً مثلما يوجد لانظام، ولاسيما نظام كل ماتمّ خلقه قبل أن ينبثق خلق جديد.»

وفي هذا المجال يمكن أن يشير الانسان أيضاً إلى نص كازانتزاكي الذي يرتفع بالخلق الفني الى حقيقة أعلى، وقد أحسن وليد إذ جعل هذا النص خاتمة لكتابه.

وحتى كلمة (كيمياء الإبداع) ذكرها كثيرون قبل وليد. أما فيزياء التوصيل فهي — على حد علمي — حق مكتسب و(ماركة مسجلة) لوليد إخلاصي. وعلى الرغم من أنه يحشر في خاتمها مسائل سايكلوجية وسوسيولوجية كثيرة فإنه ينهيها بما يشبه نبوءة مثيرة من حقها أن تسجّل:

«إن كيمياء الكتابة قد تفقد فعاليتها الاجتماعية، إذا مافقدت فيزياء التوصيل فعاليتها في اقتناص المتلقي. وإذا كان علماء الاجتماع والنفس يساهمون مع النقاد والدارسين في فهم فيزياء التوصيل فإن كيمياء الإبداع مازالت في بعدها عن متناول العلماء تشارك في خلق سرية لها.

وقد يكتشف ذات يوم أن التوصيل قد يتحول عند القارىء من عملية فيزيائية إلى عملية تساهم في تكوين مختبر لدى المتلقي ، قد لايشبه مختبر الكاتب إنما هو مجال لإعادة صياغة النص من جديد، وآنذاك تكون الكتابة أكثر الفعاليات الإنسانية قدرة على بناء الإنسان ، ويصبح حيز التوصيل ضيقاً بين الكاتب والمتلقي ، فتختلف فعاليته الفيزيائية ، لوجودها بين قطبين كيميائيين» .

وبالطبع تذكرنا هذه الأفكار بتجارب (عملية) كثيرة في الغرب حول تقديم العمل الفني غير الكامل ، أو ترك النص المسرحي يتفاعل مع الجمهور في المسرح ، أو زيادة الطاقة الإيحائية ، وأحياناً التجريدية ، في النص الشعري أو في البناء الروائي وترك فسحة كاملة لتفاعل اختياري للقارىء مع النص ، أي لقلب عملية التوصيل حسب مصطلح وليد من الفيزياء الى الكيمياء... أليس مايفعله النقد الأدبي اليوم نوعاً من هذا التحويل ، يثير في كثير من

الأحيان حفيظة الأدباء الذين يحتاجون إلى تدريب عصري كافٍ حتى يعتادوا تقبل المشاركة العضوية من قبل المتلقي ؟

رابعاً : وهناك مقولة الأقنعة التسعة

لماذا لم تصل تلك الأقنعة الى عشرة مثلاً ! هل هناك أسباب فلسفية تتعلق بالعدد تسعة ؟ عند وليد هناك قناع التفسير والتجسيد ، وقناع التنوير أو الكشف ، وقناع التنبؤ ، وقناع التحريض ، وقناع التغيير ، وقناع العزاء ، وقناع تحقيق الذات ، وقناع الحكمة ، وقناع خلق الشعور بالجمال .

هذه الأقنعة التساعية التي يفترض أن تشكل خلاصة فهم المؤلف للنص تتداخل وتتشابك بحيث تعجز عن الإقناع . ولعلها تحتاج إلى جولة لاحقة في قابل من (نزوات) وليد نحو تفسير الفن .

ولعل أكثر (الأقنعة) حاجة لكشف الحجاب عنه

وزحزحته حتى يبين بعض ماكمن وراءه هو القناع التاسع، قناع خلق الشعور بالجمال. هذا القناع، بصراحة، كاد يدفع وليد باتجاه تفسيرات شكلانية، وأراد وليد أن يحافظ على حريته غير منقوصة ولاشعرة، فمرّ عابراً بمفهوم الجمال ثم قفز الى اللغة فالبلاغة فالهدف والمضمون، وأتى القناع مركب الألوان *Technicolour*، وذكرنا بمقولات ميخائيل نعيمة (غير المبتكرة) حول وجود حاجة إلى الجمال في النفس الإنسانية، ومقولات س. ألكساندر حول ارتباط الجمال باشكال القيمة الأخرى، ولاحت بعض أفكار إرنست فيشر الأكثر شهرة مثل قوله:

«نحن نعرف أن الإبداع بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية، وليس مجرد انفعال وإلهام. وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته..... فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان. بل لابد له من أن يعرف حرفته ويجد متعته فيها».

ومع ذلك فإن فكرة الاقنعة تظل طريفة ومثيرة، ولايمنع هذا من الإشارة إلى أن أبرز تمثلاتها الحديثة ذات الطابع البنيوي تتبدّى عند رولان بارت في مفهوم المستويات الثلاثية لفهم النص.

* * *

وبالطبع ليس الهدف من وراء بعض الشواهد التي وردت في هذه المقدمة سوى محاولة التذكير الدائم بأن كل نقطة تناقش في مفهوم الفن والإبداع والإيصال قد سبق أن تناولها كثيرون بأشكال مختلفة، والدواء لايكون بالانقطاع عن معالجة مثل هذه المسائل المقلقة للنفس الإنسانية، بل بالاستمرار فيها مع التركيز على اتجاهين لمعالجتها ــ بما كان في (التركيب) الذي يمكن أن يحصل من تلاحمهما في النهاية ــ على صعوبة تصور ذلك ــ بعض الحل لهذه المسألة. وهذان التياران هما ــ كما يبدو لي:

أولاً: الاتكاء أكثر فأكثر على التحليلات العلمية،

ومعطيات علوم مثل علم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا واللغويات الحديثة. أي البحث عن مشروع تفسير علمي لقضايا الإبداع والإيصال.

ثانياً: تشجيع الأدباء انفسهم على الخوض أكثر فأكثر في مجال تفسير فنهم والإصغاء إليهم بمزيد من الاهتمام ربما من خلال التفاعل النقدي مع (اعترافاتهم) وتحليلاتهم.

وهذا هو الاتجاه الذي اختاره وليد لنفسه، وله في هذا المجال فضل السبق بعد حنا مينة الذي ربما كان أول كاتب عربي سوري يتعرض لتجربته الابتداعية بإلقاء حزمة ضوء مركبة على عملية معاناته للكتابة.

ولقد تجنب وليد الخوض في تفصيلات النظريات الجاهزة أو القاطعة، وإن كان أفاد من كثير من مقولاتها، ليس فقط لأنه أحب أن يضيء العملية الإبداعية من (الداخل) لا من (الخارج) بل كذلك لأن هذه النظريات نفسها دخلت في تفسيرات وتعديلات وتنويعات تجعل

الاتكاء على نصوصها الاصلية عملية منقوصة علمياً. وقد احترمت هذه المقدمة الاتجاه الذي اختاره المؤلف، ورأت أنه من التجاوز والتجني التعرض لأفكاره في هذه المرحلة (أي التقديم) من خلال نظريات محددة ولاسيما الجماليات الماركسية.

ويجب أن يعترف المرء هنا بأن المؤلف في كل صفحات كتابه تغنى بالفن والأدب عاطفياً وأشاد بهما عقلياً دون أن يشتط أو ينتقل إلى حالة تمجيدية مطلقة، كما يحدث عند كثيرين من الأدباء المتفجرين حماسة أو عند أولئك البعيدين عن النظرة العلمية. يذكرني كل ذلك بكتاب تشيرنشفسكي الجميل حول «علاقات الفن الجمالية بالواقع» إذ يحاول كل الوقت ربط الفن بالواقع لا ربط الواقع بالفن، وهو ينتقد مداحي الفن الذين ينسبون إليه ميزات أكبر مما يسمح الإنصاف. إلا أنه ينكر أيضاً الميل إلى الحط من قيمة الفن، ويضع يده على نقطة

حساسة جداً حين يقرن بين العلم والفن في هذا السياق من التقييم :

«إن العلم لايفكر في أن يكون أرفع من الواقع، وهذا ليس مبعث خجل له. والفن أيضاً يجب ألا يفكر في أن يكون أرفع من الواقع، وهذا ليس مهيناً له. إن العلم لايخجل من الجهر بأن غايته فهم الواقع وتفسيره ومن ثم توظيف هذا التفسير لخير الإنسان؛ فلا يخجلنّ الفن هو الآخر من الإقرار بأن غايته هي إعادة تصوير الواقع القيم وتفسيره لخير الإنسان وتعويضه عن المتعة الجمالية الكاملة التي يوفرها الواقع في حال غيابها.

فليقنع الفن برسالته السامية الرائعة — وهي أن يكون بعض تعويض عن الواقع في حال غيابه، وللإنسان كتاب حياة».

ماذا بعد ؟

إن بحر الفن شاسع الامتداد، له أول وليس له آخر، وأخشى مايخشاه الإنسان أن يكون بلا قعر، فلايصله الإنسان لاأفقياً ولا شاقولياً. وإن كتاب وليد إخلاصي قد لايوصلنا إلى شاطىء معين ولكنه نزهة بحرية جميلة ممتعة رائقة، ترمى فيها السنارة على جانبي الزورق بمهارة فائقة.

أخيراً ياوليد:

الفن في سبيل الحياة، بالمعنى العام نحن متفقون بشأنه. ولكن المسائل الأخرى الملموسة والتفصيلية تبقى مفتوحة.

حين يتعب الإنسان ويحتاج إلى محطة فإنه يلجأ إلى الشعراء الإنسانيين العظام وليس سواهم، فلديهم نفحاتهم المريحة، وإن تكن غير مقنعة بالضرورة.

في موضوع الإبداع حلّها غوتة ببساطة:

«إذا كان العذاب يخرس الناس فقد منحني الله قدرة التعبير عن عذابي».

وفي موضوع النقد حلها ريلكه بحب :

«ليس ثمة أسلوب في التصدي للآثار الفنية أسوأ من النقد، وفي مقدور الحب وحده أن يتناولها ويصونها، ويغدو منصفاً حيالها».

وبالحب نختتم .

دمشق في ٢٤ تشرين الأول ١٩٨٥

حسام الخطيب

«الكتاب الجميل هو الذي يطرح بوفرة علامات التساؤل»

(جـان كوكتو)

«انني أضع الكتب الجيدة بين الأشياء الضرورية حقا»

(فولتيـــر)

«ان الأذى الذي تحدثه الكتب الرديئة لايمكن له أن يصلح الا بالكتب العظيمة»

(مدام ده شتال)

«ان الكتب التي نمنّي أنفسنا بإعادة قراءتها في العمر الناضج هي أشبه مايكون بالامكنة التي نريد أن نشيخ فيها»

(جوبيـــر)

«للكتب أعداء هم أيضا أعداء الانسان :
النار والرطوبة والحشرات والزمن . وعلى الأخص فحواها بالذات» .

(بول فاليري)

مدخل الى القراءة

ليت لي القدرة على التوجه اليكم بهذاء النداء :
أوصيكم بالعودة الى أعماقكم لفهم أي نص تقرأونه ، دون اللجوء الى مقاييس أو قوانين أو فذلكات نقدية .

أوصيكم بالبراءة في معاملة الكتابة .
رفقا بالشعر لانه الحقيقة دون زيف .

أوصيكم بأن لايكون لكم موقف مسبق مما تقرأون ، وليكن لكم الموقف حرا بعد الانتهاء من تعاملكم مع النص. وتحرروا من الاحكام الباردة تطلقونها على أكثر الاعمال الانسانية حرارة .

تخلصوا من ارهاب المنظرين دون نظرية ، والمتفلسفين بلا فلسفة .

وارفضوا كل ماجاء في هذا الكتاب اذا كنتم تحسبونه تنظيرا ، واقبلوه اذا كانت تجربة الاخرين تعني لكم شيئا حقيقيا وصادقا .

*

ولكي لاتكون فصول هذا الكتاب ، مجرد وثائق ادانة قد تعلق على صدر كاتبها قبل صدور الاتهام بجرم التنظير والفذلكة ، فانني أعترف أنا الموقع أدناه بأن كل الافكار التي وردت هنا ، مجرد محاولات شخصية في فهم الكتابة الادبية ، صنعا وقراءة . واذا كانت مقاطع من هذا الكتاب ، قد انزلقت الى فخ الاستعراض أو التصنيف العلمي ، فيشفع لها أن الدافع لها هو نقل معرفة لا فرضها على الاخرين .

وأكثر الوصايا في الحياة الثقافية نفعا ، هو رفض القيم الجاهزة ، اذا لم تكن نابعة من تفاعل حقيقي مع ابداعات تلك الثقافة . وأكثرها ضررا ، هو القبول بما هو مقرر ، دون اعمال الخبرة الشخصية والمشاعر النقية في تفحص ماهو سائد ومفروض .

طالما تمنيت أن أنعم بلذة قراءة قصيدة، دون معرفة اسم شاعرها المعروف. وطالما حاورت نفسي في مفهوم الارهاب الثقافي، اذ يكرهنا على قبول مايريد.

وطالما حلمت بقراءة ديموقراطية للنص، حرة لايقيدها شرط مسبق أو قوالب مصممة.

*

لحرية الكتابة نعم، ولحرية القراءة أيضا. وان أسوأ حالات الديموقراطية في الكتابة المقروءة، هي أفضل من كل القيود المسبقة الصنع.

*

.. والفصول التالية، والتي قد لاتشكل سنة متكاملة، تصبح ملكا حرا للقارىء، اذا ماتعامل معها على أنها تجربة شخصية من كاتب تملكته لذة القراءة، فتكسرت أمام عينيه

أضلاع الاشكال الهندسية الصارمة، لتتحول الى دائرة، هي الاكثر جمالا في دورانها حول مركز العمق الانساني الساعي الى متعة (الكتابة).

الكتابة ا آخر محطات المتع التي يسعى إليها الكاتب والقارىء على حد سواء.

حلب ـــ ايلول ١٩٨٥

الكاتـــب

الفصـــل الأول

تنويع
على سلم النقد والرؤية

هما موقفان من النص المكتوب (النص الذي سيصبح اسمه الكتابة الابداعية أو الابداع الادبي ، من شعر ورواية وقصة ومسرح وأجناس أخرى) ، موقفان لاغير يحشر فيهما القارىء عادة . موقفان لاغير ، هما الرؤية وبمعنى آخر وجهة النظر[1] ، وموقف النقد .

الرؤية موقف فردي ، شخصاني ، فيه تتجلى ذاتية القارىء وخبرته أيضا . قد يقول قارىء بعد أن يطوي الصفحة الأخيرة من رواية ما :

«رواية مسلية ، ولكنها تحمل نهاية غير معقولة»

ثم يمضي في طريقه ، أي القارىء ، دون تفكير في البنية الفنية للنص المكتوب .

---

(١) إن مصطلح (الرؤية) في هذا الفصل ، إنما يجيء كمعادل لوجهة النظر الشخصية البحتة ، وليس بمعناه الشعري أو النقدي .

وقد يقول قارىء بعد الانتهاء من قصيدة شعر :
«هي تمنح الشجاعة والامل حقا ، الا أنها فقيرة بايقاعها الموسيقي»
ثم يتابع مضغ طعامه باستحسان شديد ، دون دراية بما عاناه الشاعر في عملية الخلق الصعبة المعقدة .

والرؤية فيها من المزاجية مايكفي للحكم عليها أنها قد لاتصلح بأي حال من الاحوال للتعميم على الاخرين ، أو أنها تنفع لتوجيه قارىء آخر الى استجلاء حقيقة الفن في الكتابة ، بينما موقف النقد يحمل طاقات أخرى لاحدود لنفعها وقيمتها الزمنية .

والنقد هو موقف فردي أيضا ، الا أنه مؤهل لأن يكون شائعا بين الناس بعامة والمهتمين بالثقافة على وجه التخصيص . هو موقف يوجه ويكشف ويقنن ويصنف ، ويكون ألقا قد يطغى أحيانا على النص المكتوب اذا لم يوازه بذاك الألق . وقد حدث أن كتب جبرا ابراهيم جبرا دراسات نقدية متميزة ، تجاوزت في بعضها حدود الابداع الذي نتحدث عنه .

الرؤية خط مستقيم يصل عادة مابين النص والانسان الفرد ، بينما النقد شعاع متشعب يعطي العديد من الخطوط تشكل

الحالة التي تضع النص الادبي في المركز ، فيتصل الانسان الفرد بالمجتمع اتصال الدم بالحركة الدموية .

الرؤية حالة مزاجية ، قد تتغير من حال الى حال ، أما النقد فلاتبتعد عنه المزاجية بأي حال من الاحوال ، الاّ انه لايخرج عن صرامة العلم في أحكامه المتواترة وفق قواعد تؤسس نوعا من أخلاقيات الناقد نفسه التي ستصبح جزءا من جمالياته .

الرؤية أفق ، واسعا كان أم ضيقا ، تتعاقب عليه التغيرات كما تتقلب الشمس في مسارها . أما النقد فكون متسع الارجاء ، تختلط فيه ارهاصات الفن بقواعد العلم بتنبؤات الساحر بمعرفة المثقف .

الرؤية حالة شخصية ، أما النقد فتركيب حضاري معقد . وكما الفرق في التنوير يتسع أحيانا مابين ضوء الشمعة ووهج الشمس ، فان الفرق يأخذ مداه مابين الرؤية والنقد . الرؤية واقع محدود ، وأما النقد فاستقراء لواقع سيصبح مستقبلا .

*

وهكذا يمكن فهم ظاهرة (الاحكام النقدية) المنتشرة في

حياتنا اليومية على أنها رؤية فردية ، تحمل سمات الظاهرة المتفشية لتصبح شبه رؤية جماعية .

واطلاق (الاحكام) صفة سائدة في الحياة الاجتماعية ، تكاد تأخذ شكل السلوك الشعبي في كثير من أشكالها . ومعظم الناس في حياتهم العادية لايكفون عادة عن توجيه النقد العشوائي الى الاخرين في سلوكهم والى الافعال والعلاقات والظواهر . وقد لايستند أحد ما في ملاحظاته النقدية تلك ، الى (المعرفة المسبقة) أو الى (الموضوعية) أو الى (العدل) . فادعاء المعرفة والجهل بالموضوعية والافتقار الى العدل ، صفات تلتصق بالسلوك الذي يرافق هذه الاحكام النقدية في أكثر من مجال ، وفي معظم الاحوال ، بالحياة السياسية والفكرية والثقافية ، والشخصية أيضا .

وقد تكون هذه الظاهرة ، أمرا مألوفا في مجتمع يفتقد الى التماسك الداخلي العقلاني ، او ان التماسك الداخلي في حال وجوده ينبع من روح عشائرية قبلية ، ولايمت بوشائج متينة الى الفكر العلمي الذي بات ملحا في الحياة المعاصرة ، لاغنى عنه في الانتماء الى العصر .

انه في عصر النور والتنوير وعصر التعليم الالزامي والانفتاح

على التعليم الجامعي وعصر الاساليب المتقدمة والتكنولوجيا في نقل المعارف والبيانات ، مازالت الاحكام النقدية السائدة هنا تفتقر الى أبسط قواعد الموضوعية أو المعايير الخلقية السليمة ، وكثيرا ماتأخذ منحى السذاجة في بناء المقولات .

كثيرا ، في أيام الطفولة ، وأحيانا في أيامنا هذه ، مازلت أسمع الرأي التالي ، وكأنه حكمة متوارثة :
«الانكليز ، هم وراء كل ثورة أو حركة سياسية ..»
وتطلق أمثال هذه المقولة النقدية الشعبية في مجال التحليل السياسي للاحداث المعاصرة للحياة السياسية الشرقية .

«ان سبب بلاء المجتمع وتحلله الخلقي ، انما يعود الى الافلام السينمائية والتلفزيون والتعليم المختلط وال ...»
ويتكرر مثل هذا الحكم ومايتفرغ عنه ، عندما يراد تقويم الظواهر الاجتماعية وتفسير أبعادها ، دون وعي تاريخي واقتصادي بالمرحلة الراهنة .

«الشعر العربي ابتدأ بالجاهلي وانتهى بالعباسي ، ومابعده شعر لاقيمة له ، بل لايمكن اعتباره من الشعر في شيء» .
واذا فاض كرم هذا الحكم على صاحبه فقد يقول :

«الذين يسيرون على نهج القدماء في الشعر هم الذين يستحقون لقب الشاعر، وماعداهم فلايساوون شيئا...».

وكأنما حركة التجديد والتحديث في الشعر العربي الحديث لاتستحق الجهد في اعطاء حكم نقدي عنها، أو أنه مجرد موقف ثابت سكوني من كل ماهو جديد.

هذه الاحكام الشعبية في النقد الاجتماعي للاحوال السياسية والاجتماعية والثقافية، تدل دلالة واضحة على سذاجة او قصور في الرؤية والتفكير، الا انها تنسحب أحيانا، بل كثيرا ماتفعل، على حركة النقد الثقافية نفسها، فنجد ان معظم أحكام النقد من تلك التي تخص الكتابة، وتلك التي لها علاقة بالفن التشكيلي والمسرح وغيره، لاتختلف أحيانا في كثير أو قليل عن الاحكام التقليدية، التي ان دلت على شيء فانما تدل على جمود أو تخلف أو جهل بالامر.

والنصوص النقدية الشائعة في الصحف والمجلات ووسائل النشر الاخرى، لايختلف معظمها عن الآراء المجانية التي تطلق في الحياة اليومية. ولعلّ صفة (الناقد) لم تمنح بعد لمعظم من تصدى للقيام بهذه المهمة الصعبة المتحضرة، الاّ أن تأثير أحكام هؤلاء

وآرائهم، يلعب دورا تراكميا في تشويه الصورة الثقافية للعمل المبدع. وكما تصدق أحيانا نبوءة «العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة»، فان المناخ شبه الأمي للحياة الاجتماعية الثقافية، والذي يتسم بعدم اللجوء دوما الى العقل والمنطق في التحكيم والقول الفصل، يؤدي أحيانا الى قبول الآراء تلك دون تمحيص أو تدقيق.

واذا تجاوزنا الاحصاءات التي تؤكد على استمرار انتشار وباء الأمية بين صفوف الشعب العربي وبدرجات متفاوتة بين قطر وآخر، فاننا نفجع دون ريب بتفشي ظاهرة الأمية الثقافية بين صفوف المتعلمين بما فيهم الجامعيين. ولمثل هذا الأمر فان قبول المقولة النقدية على علاتها وهي تظهر في صحيفة يومية مثلا، من الأمور المألوفة في حياتنا. ان مشاكل (الكتاب) كثيرة، واكثرها فجائعية في انها تكمن في عدم تناسب العدد المطبوع من الكتاب مع عدد المتعلمين.

في حوار مع الاديب المفكر الدكتور شاكر مصطفى، كأمين عام للجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية التي انبثقت عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، يجيب على السؤال

المطروح «هل ترون ان الفرد العربي اليوم قارىء جيد ؟» ، بقوله :
ــ يؤلمني ان اقول ان القارىء العربي اليوم موجود مفقود معا .
ــ وعلى ماذا بنيتم هذه النظرية ؟
ــ اذا نظرت الى ان أعلى رقم يطبع من اعظم كتاب عربي لايزيد على خمسة آلاف أو عشرة آلاف نسخة هي غذاء الفكر لـ ١٥٠ مليون انسان ، فانك لاشك تصاب بالخيبة واليأس وتشعر بأن القارىء العربي مفقود. وبالمقابل فان الكتاب الجيد ينفد بسرعة ويعاد طبعه رغم سوء التوزيع وغلاء الكتاب ومشاكل النقل وعراقيل التدفق الحر ، وهذا يعني ان القارىء الجيد موجود .

ونسمح لانفسنا بأن نضيف على قول الدكتور شاكر مصطفى ، لاستكمال الصورة ، بأن النقد الادبي العربي موجود مفقود أيضا .

ان العقل الجماعي الذي لايسمح بتفوق أو ظهور العقل الفردي ، قد أدى أيضا الى مثل تلك المواقف شبه الجامعة تجاه ظاهرة ثقافية أو عمل ابداعي. لقد أبدت العامة المتزمتين في موقفهم العدائي الشرس من طه حسين في فترته التنويرية ، وهذا يذكرنا بموقف العديد من أساتذة اللغة العربية المتضامن مع العامة ،

في استنكارهم للشعر الجديد والقصة الحديثة والظواهر الكتابية الشجاعة، دون لجوء الى احكام العقل أو الركون الى آراء نقاد يعترفون لهم بالخبرة والتذوق والاخلاق، وهم القلة في المشهد العربي الثقافي المعاصر.

ان ظاهرة استخدام العقل قد تقلبت مابين ضمور يبرز فيه التسليم بما مشى عليه الآباء والاجداد، ومابين توقد تتضح فيه القدرة الانسانية على التجاوز والاضافة. والتاريخ الثقافي العربي الاسلامي يحفل بأبعاد الصراع العقلي ذاك، والذي يمكن وصفه أحيانا بالدموي فيما يعبر عن تناقضاته الداخلية. ويخيل لنا قياسا على حتمية التقدم، ان العصر الحالي بالرغم من مساوئه هو عصر العقل، لانه يتسم بالقدرة الفائقة على الاستفادة من المنجزات الهائلة التي قدمها العقل المستنير الفعال للجنس البشري. الاّ انه من طرف آخر لن نسمح للخيال بالشطط، فالحقائق المعيشة الملموسة تشير الى استمرار الصراع القائم مابين الاعتماد على العقل ومابين التوكل على ماجاء به النقل، بشكل يثير استغراب الباحثين في زمن كهذا تقدمت علومه وتزايدت قدراته على تطويع الخبرة التاريخية المتراكمة لصالح البشرية. وقد يكون لنا في موقف امتداد

جامعي، يدرس مادة الادب الحديث في كلية للاداب بروح التجاهل المتعالي والعداء الكامل لظاهرة الحداثة في الادب، قد يكون لنا في ذلك الموقف ماقد نعرفه من استنكار الانسان العادي لكل شعر غير عمودي. ومثل هذا الامر يساعد في فهم الرؤية النقدية عند طبقات المتعلمين، والتي تمثل جانبا من حقيقة الحركة النقدية أيضا.

اذن يمكن القول مع قليل من التحفظ، ان الرؤية او وجهة النظر في هذه الحالة، أقل ضررا، لانها تقتصر على صاحبها، وقد تتعداه الى من حوله فلاتخرج عن دائرته الصغيرة. وأما النقد في حالته الرديئة، فيدخل المناخ الذي يشبه لعبة الاعلام الواسعة الانتشار، ليصبح آفة ثقافية، هي أشبه بالسوس الذي يكمن داخله الحبة المعدة للعطاء.

ه

كيف هي صورة النقد في حياتنا الثقافية ؟

النقد أصلا، جزء من حضارة العقل البشري واتزانه في اطلاق الاحكام. ويصبح النقد تمثيلا لفوضى العقل عندما يصبح

مجانيا وخارجا عن هيكل الاحكام التي وضعها لنفسه والتي قننت له مع تزايد الخبرة الانسانية. والمشهد النقدي حافل بالتناقضات العجيبة، كما هو الحال في المشهد الابداعي، يتسم بظواهر عديدة، منها دخول عدد من غير المؤهلين علما وتذوقا وخلقا في لعبة النقد التي بدت لهم ولغيرهم على انها سهلة تفوق في بساطتها لعبة الكتابة الاخرى، كالشعر والقصة، ومنها قلة عدد المؤهلين للعمل النقدي. وهذا أمر طبيعي لصعوبة تمخض المجتمع الثقافي بشكله الراهن عن انجاب الناقد، وفي هذا الامر مؤشر خطير على فقر الدم المتفشي في جسد ثقافتنا السائدة.

في الصحافة الغربية، ولغرض المقارنة، فان أهمها من اليومية الى جانب المجلات المتخصصة والزوايا المذاعة والمرئية، تفرد أعمدة وفترات لمراجعة الكتب الصادرة حديثا بخبرة نقدية عالية المستوى. ذلك ان كتابا متخصصين هم الذين يقومون بدور المرشد والموجه في الحياة الثقافية. وكثيرا ماتكون تلك الزوايا المتخصصة هي السبيل الوحيد لاقتناء كتاب جديد أو الاعراض عنه. والمجتمع الثقافي الذي انتج مثل هذه الظاهرة، انما يدلل على جانب سليم من صحته، ولكنه ينفي رأيا يقول بأن احتمال التضليل قائم، كأن

يروج لكتاب لاسباب سياسية أو عرقية مثلا وهو لايستحق قيمة ما. وبظني ان ظاهرة التضليل هذه تنتمي كذلك الى الوعي النقدي أيضا.

وليست الصورة هنا، كما تحاول لعبة الصراع أن تصورها على انها عداوة قائمة أبدا بين الكاتب والناقد. بل هي الصورة التي يراها من يعايش الحياة الثقافية: مساهمة في الصنع أو مراقبة، فعلا وانفعالا، تأثيرا وتأثرا. لذا يمكن تجاوزا أن نحصر الاتجاهات النقدية السائدة في الاشكال التالية:

١ ــ النقد الشعبي

ومصطلح (الشعبي) هنا: يبتعد عن الجانب المشرق والايجابي للمصطلح، ليعبر عن المفهوم العامي في تناول الظواهر الثقافية. والتناول (العامي) ليس مقصورا على العامة لانه ينسحب على المتعلمين أحيانا.

هل نقول ان الفكر المجاني يهيمن على أجواء الذين سرقوا لقب الناقد أو اختبأوا بداخله عن سبق اصرار وتعمد. أم انه

الجهل بالامور، والرؤية السطحية للنص المكتوب. أم تضخيم للاحكام فهي اما مديح واطناب أو شتيمة وتجريح، هي التي يتصف بها هذا النوع من النقد، جريا على عادة الحكم على الاشخاص والظواهر في الحياة العامة.

ثمة أسئلة تطرح:

١ ــ لماذا لاتتناول المراجعات والابحاث النقدية، الكتب الصعبة والمراجع الهامة في الفكر والادب. ان كتبا كثيرة كالتي تصدرها وزارة الثقافة السورية أو دور نشر أخرى، لاتلقى سوى الاشارات الاخبارية الى صدورها وتوصيف محتواها دون الدخول في المبنى أو القاء الضوء الساطع عليها.

٢ ــ لماذا يصير الاهتمام كبيرا بنتاج أدبي لكاتب يحتل موقعا رئيسا أو مسؤولا، ثم يزول ذلك الاهتمام مع غياب ذاك الكاتب عن مواقعه.

٣ ــ لماذا تحتفل الصحافة الادبية بنتاج كاتب دون آخر.

٤ ــ هل تعامل الآداب الموضوع بالطريقة نفسها التي تعامل فيها الآداب المترجمة

هذا الافتقار الى الموضوعية، ليس صفة تنسحب على

النقد الادبي وحسب ، بل نراه في الظاهرة النقدية بعامة ، اذ تمتد جذورها الى شيء من الخواء الفكري والعلمي يسيطر على المجتمع وقد استلبته الخرافة والتشيع القبلي وانعدام الشجاعة في اتخاذ القرار الامين .

وأسئلة أخرى تطرح :

١ ــ هل تتساوى الجرأة عند الناس في توجيه النقد لمسؤول ما عندما يكون في موقع المسؤولية كما يكون خارجها .

٢ ــ لماذا لاتقوّم أعمال الفقير أو الانسان المغمور بمثل ما تقوم أعمال الغني أو الرجل المنظور ؟

٣ ــ اتراه العمل الصناعي المحلي أو الاختراع الوطني يعامل بالطريقة نفسها لو قيل انه مستورد وانه نتاج أجنبي .

٤ ــ هل ينصف أصحاب مذهب ما في تعاملهم مع أهل مذهب مخالف .

حدث مرة ، وأنا المغرم بالكاتب الروسي تشيخوف ، أنني قرأت على أدباء وهواة ، وكنت في سن الشباب الاول ، قصة قصيرة لي على انها ترجمة أعددتها من تراث تشيخوف ، فكان الثناء عظيما . واذ اعترف لهم بحقيقة الأمر ، ينقلب لي ظهر المجن ،

فاضطر الى الكذب من جديد وأقول لهم أن القصة ليست لي وانسبها الى المجلد كذا من أعماله ، فاذ بالرأي يجمع من جديد على كيل الثناء .

ثم تستهويني اللعبة ، فأعود بعد سنوات الى كذبة أخرى كان الغرض منها الكشف عن نزاهة الرأي النقدي السائد ، فأنشر قصائد من الشعر الحر في أكثر من جريدة ومجلة مدعيا انها ترجمة أمينة لشاعر اسباني غجري سميته بـ (دون خوزيه زاخارياس) . وتشاء المصادفة ان يهتم بالشعر الملحق الثقافي الاسباني في لبنان ، ويحاول عبثا ان يعرف هذا الشاعر فيلجأ الى رئيس تحرير المجلة اللبنانية مستفسرا ليؤكد له ان الشعر مترجم ، آنذاك تكون نهاية اللعبة بالاعتراف. إلاّ ان ماحدث هو احتفال بالشعر لانـه مترجم ، حتى انَّ باحثا اكاديميا أدرج الشعر المترجم في كتاب له عن الشعر الحديث ، ومن ثم اعراض عنه من قبل المعجبين انفسهم لمجرد انه لكاتب محلي، وكأنما النص المكتوب يعامل كما يعامل الرجل الثري يلتف من حوله الناس فاذا ماأفلس انفض عنه أقرب المقربين . ومن الفضائل التي أعتز بها شخصيا هي في انني أعرف قدري في عالم الشعر فأنفض عنه قبل ان يفعل هو بي ذلك الامر .

هذا النقد الموجه الى الكتابة الابداعية، يملأ أعمدة من صحف ومجلات وزوايا في الاذاعة والتلفزيون، وكثيرا مايمارسه كتّاب لم يكن لهم حظ في الابداع، فنرى من فشل في الشعر يمارس نقدا للشعر، وذلك الذي لم يفلح في ابداع نص مسرحي يخترع حالة نقدية مسرحية لاتمت بصلة الى المسرح. هي صورة عجيبة حقا!

انّ سهولة النشر، التي بدت كالظاهرة، في وسائل الاعلام، سمحت لنوع معين من القراء أن يتحول الى كاتب في النقد، فامتلأت الصفحات والاعمدة بالفكر النقدي العامي، الذي كاد أن يغلب على ماسواه، لسهولة تأثر الناس بالآراء الفكرية والمذاعة.

وتحت لواء ديموقراطية الكتابة والتفكير، الذي لم يتحقق بعد إلاّ في مجالات ضيقة، سارت صفوف من النقاد ترفع عقيرتها بالتهليل لصالح هذا النقد العامي.

٢ ــ النقد الايديولوجي

حفل التاريخ العربي الاسلامي بأدبيات لازمت الفرق

والمذاهب الدينية والسياسية، تعبر عنها وتناضل من أجل اعلاء شأنها، وتحط من شأن أخصامها. وليس غريبا على المذاهب السياسية والاجتماعية والفكرية في عصرنا ان تكون لها طرائقها الادبية في الدخول الى نسيج الحياة العقلية والعاطفية للمجتمع. والادبيات الحديثة لتلك المذاهب والأيديولوجيات، لايقتصر نشاطها على الابداع الأدبي، بل تتجاوزه الى استخدام النقد الذي لايخرج عادة عن منهجها. وبمعنى أدق بات النقد وسيلة من وسائل التعبير عن الفكر السياسي لصاحبه.

ولاننكر ان هذا النقد، قد صاحبته الوسائل الميكانيكية في التفسير والتقويم، وكان أصلا وسيلة بين أيدي بعض من النقاد للكشف عن الهوية السياسية للكتابة بعناية تفوق أهمية الكشف عن الابداع الفني في النص المكتوب وخصائصه.

ومن أبرز وسائل النقد التي يعتمد عليها الناقد في الكشف عن النص، مايمكن أن يسمى بعقيدة الكاتب التي ستكون المدخل لتقويم النص وليس أي شيء آخر. ومن هنا يكون الرفض أو التعمية أو الالغاء أحيانا من طرف لآخر.

ويعود هذا النوع من النقد الى مايشبه المعسكرات

السياسية في حالة الخصام ، اذ لايعترف طرف بآخر محاولا الغاءه بكل الوسائل التامة له ، دون اعتراف بميزة له ، وبتأكيد مسبق على عداء غريزي لديموقراطية الفكر .

والنقد الايديولوجي ، وان كان يتسلح بمقومات ومسلمات ، تحمل في أعماقها مواصفات الفكر العلمي ، إلاّ أن حالة جمود عقائدي ما اذ تسيطر على العقل من كل جانب ، تحرمه من نعمة الحوار الديموقراطي ، فانها تنفي عن العقل أحيانا ميزة اتزان العلم نفسه .

وسنجد فئة تنكر على الكتاب العرب المعاصرين أية مثاقفة شرعية مع الغرب بخاصة أو الفكر غير العربي بعامة ، بحجة التأصيل والتأكيد على الهوية ، حتى أن هؤلاء ذهبوا بعيدا في التزمّت فدانوا الشاعر الحديث غير العمودي مثلا ، واتهموه بالخروج عن التقاليد والهوية . وكما كان الامر في الماضي ، اذ يذهب أصحاب فرق دينية الى تكفير خصومهم ، فان هؤلاء غلفوا مصطلح التكفير بأسماء مختلفة .

أذكر مرة ، وكانت لي عادة القراءة في كتاب خلال

الانتقال اليومي بسيارة للنقل الداخلي، ان جلس بقربي رجل في منتصف العمر جعل يزفر ويرسل اصواتا من فمه أثارت اهتمامي فتركت الكتاب لأنظر اليه باستفسار صامت، فاذ به يبادرني القول مقتحما عالمي بجرأة لامثيل لها «ماذا تقرأ ياأخ ؟» فأجبت بآلية «كتاب لسلامة موسى» فقال الرجل ناصحا «لاتجوز القراءة إلاّ في الكتب القديمة». آنذاك قلت لنفسي «أحمد الله ان الرجل لايعمل في النقد الادبي، وإلاّ كان الغى كل ماأكتب». وقد تبين لي مع الأيام ان الرجل نموذج صريخ لحالة نقدية اجتماعية رائجة.

وسنجد فئة تنكر على الرواية مثلا أهميتها، اذا لم يكن لها صلة بمفهوم اجتماعي كالصراع الطبقي، أو انها تتوج رواية لمجرد ارتباطها بوصف نضال بطل ثوري، وذلك دون التفاتة تذكر الى البناء الفني لتلك الرواية.

ان الايديولوجيا إذ تصبح تديناً كاملاً، تبتعد عن الغرض النبيل للنقد. ولن ننكر على الايديولوجيا أدبياتها وتوجهاتها النقدية، مهما كانت اتجاهاتها، إلاّ أن الخشية عليها من التقوقع والغرق في بحر التدين المحدود الآفاق، يدفع بنا الى قرع ناقوس الخطر من خطورتها.

وهذه الظاهرة السلبية ، لم تمنع من ظهور قلة من النقاد الذين ينطلقون من ايديولوجية معينة ، فزاوجوها مع الحس الفني الرفيع ، لتصبح في نهاية المطاف معادلة للفن لا وصية عليه . وسنجد ان (النقد الفني) لن يفتقد في أي حال من الاحوال الموقف الايديولوجي .

في عصر كهذا ، لابد للكاتب أو الناقد من ايمان بموقف من الحياة أو ربما من ايديولوجية تنطلق كتابته منها وتكون ناظمة لتفكيره ولربما حياته . وليس من (كتابة) في خواء ، ولكن بينما ينطلق الكاتب من الابداع الحر ، يخرج الناقد عادة من أرضية الموضوعية والحس الفني المرهف الذي لايتأثر بآراء جاهزة وأحكام مسبقة ، فيعالج النص ببراءة ولكنها واعية وبوعي لكنه بريء . ولقد استطاع نقاد من أمثال محمد مندور ومحمود أمين العالم ، وهما الماركسيان ، أن يحسا بجمال أعمال أدبية دون البحث عن هوية أصحابها العقائدية ، فحققا توازنا يثير الاعجاب .

٣ ــ النقد العلمي

وهي طريقة تريد أن تعتمد القياس ، أي مقارنة نص جديد

بآخر قديم اعتمدته الآراء من قبل. كما وانها تعتمد على القوانين والقيم الجمالية والعقلية التي تحاكم النص الادبي الابداعي وكأنه كائن منفصل عما حوله.

والنقد العلمي، يحاول أيضا الاستناد الى بعض من المذاهب العلمية الشائعة كمدارس علم النفس والاجتماع والاقتصاد وغيرها. لذا تبدو طريقة النقد العلمي، وكأنها محاولة للوقوف في وجه النقد العامي، ولتبرهن على سيطرة الموازين العقلية على المقاييس العاطفية والمفاهيم الغوغائية.

ان الصراع الحقيقي في داخل الانسان، هو صراع المعرفة. وهذا، يجعل التوق أشد الى استخدام الوسائل المعرفية في فهم الحياة وادراك ابعاد نشاطاتها. والعلوم وسيلة واضحة من تلك الوسائل. ولكن هل يكفي النقد ما لتلك العلوم من قدرة على فهم الكتابة وتقويمها، أم ان الحس الفني هو الذي يكمل الصورة. لقد اتكأت ابحاث ومدارس نقدية على المدارس النفسية السائدة كالفرويدية مثلا، فعاملت النص معاملة مخبرية. واذا هي أضاءت أحيانا جوانب من الابداع، إلاّ أن صرامة البحث العلمي كثيرا ماتجعل من النقد قماشا قد لايناسب جسد النص لخشونة أو لاختلاف في القياس، أو لكلاهما.

٤ ــ النقد الفني

هو المذهب وربما اللامذهب الذي قد يعادل عملية الكتابة الابداعية في بنية الخلق نفسه. يحاول ان ينير أسرارها، ويكشف عن خفاياها ويوضح ما غمض منها ويتنبأ بأبعادها. ويضعها في عمق الحياة الاجتماعية والنفسية ولايفصلها عن التراث الانساني والبيئي.

وهو يحاول ألاّ يهمل العاطفة التي تنبض في الكتابة ومعها، مستندا الى التذوق وعلم الجمال، دون اهمال للمقاييس العلمية والخبرة المتراكمة. انه الطريقة التي تملك القدرة على أن تضع نصب عينيها انصاف الابداع بروح موضوعية، رافعة لواء العقل دون اهمال للاحساس الانساني. انها محاولة البحث عن كيمياء الابداع وفيزياء التوصيل بهمة ومحبة.

ولنا في الكشف النقدي العميق الذي قام به في القرن الماضي الناقد الروسي بيلنسكي، عن عبقرية الشاعر بوشكين، لنا فيه اقتراب من النقد الفني. كما ان اضاءة هذا الناقد الواعية لاعمال غوغول، تعتبر من الاعمال النقدية الفنية التي تحتذى في

اتجاهاتنا النقدية التي يمكن لها أن تربط حركة المجتمع بارهاصات الابداع .

ولا أعلم ان كان من التجني القول ان هذه الطريقة في النقد مازالت تحتل حيزا ضئيلا في الحياة الثقافية ، وان الفوضى السائدة في تقويم الكتابة ، بل انصافها ، ينبع من حالة التعسف القائمة ، فكريا واجتماعيا !

ولكن هذه الفوضى ، كحقيقة قائمة ، لن تدفعنا الى نظرة تشاؤمية مسلم بها ، ففي المشهد النقدي المحلي محاولات تومض مابين حين وآخر بأمل الاحتذاء بالنقد (الفني) ، محركة تيار النقد نحو النظرة الشاملة للأدب دون انقطاع الصلة بالحياة الفكرية الاجتماعية والتاريخية . ان يقود النقد قارئه بشجاعة وشرف الى مواطن الجمال والتقدم ، تلك هي صفة أساسية في الناقد الفني .

*

وكيف هي صورة (الرؤية) في حياتنا العامة أو الشخصية ؟

الرؤية أو وجهة النظر الشخصية التي يكوّنها فرد ما بعد

قراءة كتاب أو نص أدبي أو مشاهدة عمل مسرحي أو تلفزيوني أو غيره، يمكن أن تكون نشوة أو استنكارا أو تعاطفا مع الافكار أو استحسانا للشكل دون المضمون أو أنها تكون اعراضا دون ابداء سبب ما، أو مجرد حياد لامبرر له.

وكثيرا ماتلعب الذاكرة بكل جوانبها دورا في تكوين صورة الرؤية الى جانب المزاج الشخصي والمواقف الفردية من الاحداث التي تتناولها قضية العمل الابداعي. كأن يحكم قارىء على عمل ما بالفشل لمجرد أن أفكار هذا العمل تتعارض مع مبادئه دون النظر الى أية نواح جمالية على سبيل المثال. ويمكن بظني تقسيم الرؤية أو وجهة النظر الى أنواع ثلاثة:

١ ــ **الرؤية الفطرية**: التي قد تكون صافية لاتكدّرها ذاكرة سابقة أو معلومات معينة، أو التي قد تكون متأثرة بآراء الغير. ولكنها في كل الاحوال ساذجة تمثل بكل أمانة ظاهرة (آنية الانطباع) أو (الحكم المسبق). ومثل تلك الرؤية الفطرية قد تؤدي الى أحكام صحيحة وسليمة نسبيا، بيد أنها قد تصب في تيار التخبط الفكري والثقافي الذي طالما يتضخم ليصبح ظاهرة سائدة.

ان أحكام مثل هذه الرؤية قد تكون صائبة وجمالية، وتعبر عن نقاء الرأي وتعبر عن بساطة الحكم المعطي أو النظرة المحيقة بالعمل الادبي. إلاّ ان صواب هذه الرؤية لايتكرر عادة أو أنه يحدث لمرة واحدة، ذلك أن الفطرة هي التي تلعب الدور في تكوين الرأي، ولكن الفطرة دون صقل وخبرة لايمكن لها أن تستمر في تألقها..

٢ ــ **الرؤية المبرمجة**: وهي تلك التي تتوفر لمن تكون لهم ثقافة، أو أنهم يطمحون الى أن يكون لهم رأي في المجتمع الصغير الذي يحيط بهم. هم يعملون الفكر على تكوين آراء حول مايقرأون أو يشاهدون. وقد يعتمدون في رؤيتهم هذه على القياس والذاكرة والاجتهاد في بعض الأحايين. اذ يمكن القول عن قصيدة أنها جيدة لانها تذكّر في سياقها السلس بقصيدة ما كانت قد مرت عليهم من قبل. أو أنهم يضعون تصورا وحدودا لجماليات الادب والفن ويقيسون بها مايقعون عليه. هم يصيبون أو يخطئون وتلك هي طبيعة الرأي.

الا انه كما يفعل بعض من الناس اذ يضعون مثلا أعلى لهم في الموسيقى والغناء وليكن فن الموشحات على

سبيل المثال، فانهم يعجبون بكل مايصدر في الموسيقى على قياس تلك الموشحات، فان هذا يحدث أيضا في الادب. ومشكلة المثل الاعلى الثابت في مقاييس الجمال، يصبح دينا لايسمح أحيانا لأحد بالخروج عليه، وينكر على كل تجديد أو مغايرة وجودهما.

ويبدو أن الحديث الشائع في هذه المرحلة التاريخية وأقصد بها النصف الثاني من القرن العشرين، هو الذي يعطي ظاهرتي الاتباع والابداع أكبر حيّز منه. ولاشك في أنهما انعكاس طبيعي للصراع الفكري الاجتماعي الذي ازداد باضطراد منذ أيام التحلل العثماني السياسي وبداية نشوء حركات الاستقلال الوطنية. وسنجد ان السلفية ليست مقصورة على جيل معين أو انتماء ايديولوجي محدد، بل هي أيضا ظاهرة في العمق عند من يضع نفسه في موقع التقدم الفكري والثقافي أيضا. واذا كانت السلفية هي جانب من جوانب الرؤية المبرمجة، فانها تبقى دون شك حافزا على الصراع الاجتماعي الفكري من أجل أن يكون للابداع حريته الكاملة في التعبير عن نشاط العقل وخطورته.

تعرفت أشخاصاً يعجبون بأية قصة لها علاقة بالموت وبالموقف الوجودي من الموت والحياة. كما تعرفت آخرين يعتبرون المواضيع الادبية التي لها علاقة بالموت من المقطات الفنية التي سيتخذ منها دون شك الموقف المعادي. وقد يذهب الامر بالبعض من أصحاب الرؤى المبرمجة الى حدّ انهم ينكرون على عمل أدبي قيمته اذا ماتناول موضوعا معينا له علاقة بتصور مرفوض سابق. ومثل هذا التعسف سنجده كثيرا في المقالات النقدية المتناثرة في الصحف والمجلات، تنادي بكامل ثقة بالنفس، عن ضرورة أن يكون الادب مكرسا لقضية ما أو فكرة معينة دون غيرها، وكأنما الكاتب المبدع مكلف بتوظيف نفسه وأعماله لارضاء تلك النزوات المسبقة الصنع.

٣ ــ **الرؤية الباحثة**: وهي بشقيها البحث عن الجمال أو عن نقيضه، تمثل ظاهريا تحررا نسبيا للعقل في جهده الدائب للوصول الى صيغ لها علاقة بجماليات العمل الادبي. فالموقف الباحث عن شيئين لاثالث لهما، يبدو للوهلة الاولى أنه عقلاني، ولكنه بالنتيجة يصبح مجرد موقف

عاطفي لما فيه من تعبير وحيد الاتجاه عن الرغبة الانسانية في البحث عن الشيء ونقيضه ، وحسب .

والبحث عن الجمال نسبي ، كما أن البحث عن نقيضه نسبي أيضا . والرؤية الباحثة موقف يكون اما لراحة الباحث أو أنه للحصول على موقف معين يتمثل في واحد من اللونين المتناقضين للحياة ، بالرغم من أن الحياة فيها أكثر من لونين . وهذه النظرة الستاتيكية الثابتة لاتعطي لهذه الرؤية الباحثة ماتعطيه صفة البحث المتحرر من القيود والتي تتمثل بالعثور على الحقيقة من أكثر من طريق كما تفعل الابحاث العلمية والفلسفية المتحررة من أغلال الجمود .

اذن ، وبالرغم من أنّ الحديث عن جماليات الادب في كل أحوالها من رؤية أو نقد ، فان اللجوء الى التصنيف كان سبيلا لمحاولة الوصول الى حدود جغرافية للمفهومين المسيطرين على علاقة التوصيل بين النص الادبي والقارىء . وقد لاتصبح الحدود الجغرافية هذه نافعة إلاّ بالحصول على مخطط جيولوجي لاعماق الرؤية والنقد ، أي الدخول في جوهر تينك العمليتين ، وقد يتوقف هذا الامر على رؤية تصنيفية للمشهد الثقافي للادب .

لقد بات للعلم وأساليبه التصنيفية، قيمة في التعرف الى الثقافة. ولهذا الامر جذور قديمة لها علاقة بمحاولات الانسان الدائبة لتحديد الظواهر من أجل فهمها والسيطرة عليها. وكثيرا ماكان يقال أن هذا أدب نافع وذاك ضار، وذاك خارج عن المألوف أو أنه تقليد لما سبقه. وتلك التقسيمات الاولية، درج عليها الباحثون منذ زمن لمحاولة السيطرة العقلية على الظاهرة الادبية التي كان لها مسيس الصلة بالحياة الاجتماعية والسياسية والدينية والمذهبية والفردية، ومازال...

التصنيف العلمي، قد يسيء الى رسم الصورة الابداعية باجراءاته التعسفية الصارمة، ولكنه يظلّ الوسيلة الوحيدة لتلمس الخطوط العريضة للحالة الثقافية. ولم يستطع مجتمع ما أن يتفاعل مع ثقافته الادبية إلاّ من خلال التعرف الى الاتجاهات العامة والمدارس السائدة والمذاهب الادبية التي تطغى على ماعداها. لذا قامت ابحاث اكاديمية قادتها المعاهد والجامعات ومراكز البحث، للحصول على تصانيف وتصورات تتعلق بكل مرحلة وعصر بنتاج كل كاتب على حدة.

وقد كانت تلك التصانيف عونا للنقاد والدارسين في

كتاباتهم حول الادب، إلاّ أن الابحاث والاعمال التصنيفية هذه، لم تتأصل بعد في حياتنا الثقافية، الجامعية منها على وجه التخصيص.

ذات يوم، وقد حدث هذا في بداية الثمانينات، حضر دارس يتابع علومه في جامعة اميركية لاستكمال بحثه عن كاتب سوري معاصر واعداد رسالة الدكتوراه عن نتاجه. كان الدارس يأمل في أن يجد لدى الجهات المعنية كوزارة الثقافة أو مكتبة الجامعة أو اتحاد الكتاب العرب، المعلومات الوافية، لكنه أصيب بالخيبة، بينما استطاع بعد ذلك أن يعثر على شيء مما يريده متوفرا في مكتبات جامعات اميركية. ولايقتصر الضعف في التوثيق الثقافي على هذا الامر، بل يتعداه أحيانا الى مايثير الدهشة كأن نفاجأ بقرار طريف تتخذه كلية آداب في جامعة سورية بألاّ تتعلق واحدة من أبحاث الماجستير فيها بأي كاتب سوري مازال على قيد الحياة.

وبالرغم من جهود اتحاد الكتاب العرب بدمشق في القيام بتأرخ النشاطات الابداعية في الكتابة، فان الفقر في (المعلوماتية الثقافية) مازال متفشيا في الوحدات الثقافية من جامعية وغيرها، مما يتسبب دون شك في عجز عن توفير المادة الاساسية للبحث

العلمي والنقد. وان كان ثمة محاولات فردية متفرقة وعلى نطاق ضيق تحاول ان تسدّ عجزا في هذه المعلوماتية التي قد تكون واحدة من أسباب تقدم البحث العلمي في الخارج، إلاّ أن هذه المحاولات لم تشكل بعد ظاهرة ثقافية ملحوظة. وقد تكون هناك أحيانا اساءة في التصنيف، لغياب الفكر الواضح أو لتمازج الخلق العلمي بالعواطف الشخصية، إلاّ ان ماهو سائد الان في **التصنيف الأدبي** قد ينحصر في التصورات الآتية:

أولا ــ المدارس الأدبية

وقد اتفق حتى الان على ان تكون تلك المدارس في قسمين، المدرسة التقليدية، والاخرى التجديدية.

الاولى فيها اتباع، والثانية تعبر عن خروج الكاتب عن الموروث والعرف بخبرة أو عن عدم خبرة. ويسود شعور دائم بضرورة أو حتمية وضع الكاتب في واحدة من المدرستين، وكأن مدرسة غيرهما لايمكن الاعتراف بها. أفلا يمكن مثلا أن يقال المدرسة الشخصية لكاتب ما، والتي قد تذوب فيها ملامح التقليد باشكال التجديد لتكون خاصة بصاحبها دون غيره.

ان شاعراً كالمرحوم محمد الحريري، الذي لم يطبع له ديوان بعد يجمع أعماله بالرغم من غزارة شعره، قد يصنّفه الدارسون في عداد التقليديين، وهو الشاعر الحديث رغم التزامه بعمود الشعر. سنجد أن عدداً لايستهان به من الشعراء الأحياء الذين ينسبون انتاجهم الى الحداثة لمجرد خروجهم على عمود الشعر، انما هم تقليديون اتباعيون لمن سبقهم في تطوير الشكل أو المضمون.

كذلك، فان روائياً كحنا مينه، بالرغم من محاولات نقدية لوضعه في تصنيف محدد، فان نتاجاته المتعددة تشير الى تباين ملحوظ عنده مابين عمل وآخر، مما يخرجه حتماً عن القسر في التصنيف، فعمل له كـ(المرصد) لايقترب بأي حال من الاحوال من روايته (الياطر).

ان المشهد النقدي حافل بالتناقضات حقاً، اذ بينما ينظر ناقد ما الى شاعر محدد كعمر ابي ريشة على أنه تقليدي لالتزامه الشكل الكلاسيكي، نجد أن عدداً كبيراً من شعراء النثر أو قصيدة التفعيلة لايمكن حشرهم إلاّ في خانة التقليد السيء.

وروائي مؤسس كشكيب الجابري، لايمكن أن يدرج في واحدة من المدرستين بالسهولة التي يتصورها الناقد أو الباحث،

لأن انتماءه التقليدي الى شكل المدرسة الغربية في الرواية وهو أمر مشروع، لايوازي تجديده في الحوار وهو يخرج بالنثر المثقل بالصنعة الى الخلق الفني الرشيق. وهكذا تتخلخل الرؤية عندما ترتبط تقسيمات المدارس الادبية بمقاييس جامدة فقيرة في المرونة التي لابد منها.

ثانياً ـــ المذاهب الأدبية

ان مصطلح المذهب الادبي انما هو نتاج المثاقفة مع الغرب على وجه التحديد، والذي تفرع وتشعب حتى بات معضلة ثقافية في التعريف به، أو في تنسيب الكتاب اليه.

وأشهر المذاهب التي يدور حولها الحوار والجدل، وقد لايهدأ الى سنين طويلة قادمة، هو المذهب الواقعي في الادب. ولكن هذا المصطلح بالرغم من طغيانه على ماعداه في التقويمات الادبية السائدة، لم يمنع من الاعتراف بوجود مذاهب أدبية أخرى كالانطباعية والسوريالية والرمزية والتجريدية والتعبيرية والطبيعية والوجودية والنفسية والنقدية والواقعية الاشتراكية وغيرها من تلك التي لم تنتسب بعد الى نادي التصنيفات الادبية التي باتت أساسا

لمعارك ثقافية ضارية أو حامية . فكأن المدخل الى الفهم أو التعريف بالنص الادبي هو أشبه بالحشرة من الواجب وضعها في سلم التصنيف البيولوجي للحشرات كي يسهل التعرف اليها . ولا أريد أن أجزم ، قدر ما أود الاعتراف بأن كثيراً من الكتاب يجهلون الطريقة في تنسيب نتاجاتهم الى مذهب أدبي محدد ، واذا مافعلوا فانهم كثيراً مايخطئون في التقدير .

وأعترف بأنني حتى هذه اللحظة أجهل المذهب الادبي الذي يمكن لي أن أنتسب اليه أو المدرسة التي علمتني . ولا أظن كاتباً قد شرع في كتابة نص أدبي على نيّة مذهب محدد ، اذ لايمكن لكاتب أن يقول مثلاً «نويت أن أؤلف قصة قصيرة على مذهب الرمزيين» . واذا كان كاتب ما قد صرّح في حوار صحفي على أنه واقعي أو تجريدي ، محافظ أو ثوري ، فانما يدلّل على نزوة فكرية أو رغبة في أن يعامل من خلال منظور واضح ومحدد . وكاتب مثل عبد السلام العجيلي الذي قد تصنفه بعض الآراء على أنه كاتب محافظ ، قد يكون بعد سنوات واحدا من الممثلين القلائل للواقعية الادبية العربية .

ثالثاً ــ الاتجاهات الثقافية الفنية والفكرية

وقد لايسمح المجال لغير أصحاب الاختصاص في حصر تلك الاتجاهات السائدة في الحياة الادبية الشائعة في زمن محددة، إلاّ أن المتفق عليه حتى الآن، هو أن لعملية التقسيم تلك أساسين لهما علاقة بالاشكال الادبية وبالفكر الذي تحمله.

أساسان متداخلان، متشابكان، متمازجان، ولكن الكثير من التصانيف مازالت تفرق ما بين الشكل والمضمون على أسس فكرية أولا وأخيراً. ومع الاحتفاظ بالمصطلحات بمدلولها الثقافي لاغيره، يمكن القول بأن هناك اتجاهات مستقبلية أو تقدمية أو تحديثية، يقابلها اتجاهات سلفية أو رجعية ثابتة تقليدية.

اتجاه تستقطبه الحضارة الغربية، وآخر لايرضى عن الثقافة الشرقية أو المحلية بديلا. اتجاه عربي قومي ويوازيه اتجاه كوني لايعترف بالخصائص الجغرافية والتاريخية البيئية. اتجاه محلي وآخر لاهوية له. اتجاهات ساكنة محافظة وأخرى متحررة ثورية...

وهكذا تمور الساحة بالنقوش التي تدلّ في نهايتها على حيوية لاخوف على الثقافة من التباين في عناصرها. اذ لايمكن للابداع ان

يكون ذا وجه واحد ، فالاقنعة التي ابتدعها المسرح اليوناني القديم للتعبير عن حالات متباينة للنفس البشرية ، انما أغنت الدراما اليونانية والعالمية من بعدها . ولكن الخوف يكون عندما يدعم اتجاه معين على حساب اتجاه آخر بقوى غير ثقافية ، تحرم المشهد من حقه الديموقراطي في التعبير عن نفسه بحرية وبرغبة في تنوع يعتبر الضمان الوحيد لصحة جسد الثقافة .

والسؤال الآن ، ماهو موقف الرؤية أو وجهة النظر من تلك التصانيف والتقسيمات ؟ انه عدم الاكتراث طبعاً ، اما للتأثر الكامل بموقف معين دون اشغال غريزة التقصي التي تكون من عادة العلماء والفنانين على حد سواء . وأما النقد الفني والحقيقي ، فانه يحسن الاستفادة من تضاريس المواقف التقسيمية تلك ، ويجيد استخدامها للوصول الى صياغة جمالية متكاملة تجعل النص النقدي معادلا للنص المبدع .

والربط مابين الحركة الثقافية من جهة ، والمدارس والمذاهب الادبية والاتجاهات الفنية والفكرية من جهة أخرى ، هاجس يؤرق الذين يتمنون رسم صورة متكاملة للنقد . اذ هل يمكن ان تتوصل المقدمات النقدية الى تبين العلاقة القائمة على سبيل المثال مابين :

لوحة رسمها فنان تشكيلي كلؤي كيالي أو نذير نبعة أو فاتح مدرس أو وحيد مغاربة ، وقصة قصيرة لعبد السلام العجيلي أو زكريا تامر أو أديب النحوي ، وتمثال صنعه سعيد مخلوف أو وحيد استانبولي ، ورواية لحنا مينه أو فارس زرزور أو عبد النبي حجازي أو هاني الراهب ، وموشح أو قد حلبي يغنيه صباح فخري وأغنية دينية لفرقة المنشدين ، وقصيدة لبدوي الجبل أو عمر أبي ريشة أو ادونيس أو محمد عمران أو محمد الماغوط ، ومسرحية لمصطفى الحلاج أو سعد الله ونوس أو علي عقلة عرسان أو ممدوح عدوان ، وتغيير في البنية الاجتماعية كقوانين الاصلاح الزراعي أو بناء سد الفرات أو جامعة جديدة ، وحدث سياسي كحرب حزيران أو معارك تشرين أو التهديدات الاسرائيلية المبرمجة بعدوانيتها للوجود العربي ، وظاهرة تعليمية كازدياد نسبة الطالبات في التعليم الثانوي والجامعي أو انشاء معاهد للابحاث ، ومؤشرات أخلاقية كتفشي الرشوة والكسب غير المشروع والتسيب الاداري في المؤسسات والادارات الرسمية .

هل يمكن السيطرة على تلك العلاقات القائمة مابين الابداع والحدث اليومي والتاريخي ، لكي تكون المقدمة الواعية

لعملية النقد هي بداية الدخول في عمق النص المكتوب ، والامساك بخيوط بنائه الجمالي ؟

كنت أتمنى شخصيا ، أن يكون لي ناقد/صديق ، يقرأ ما أكتب قبل أن أدفع به الى المطبعة ، ولكنني لم أوفق حتى هذه اللحظة الآ بقراء متباينين في الثقافة والرأي ، تدفعني ملاحظاتهم الفطرية أو الذكية لاتخاذ القرار النهائي في اظهار ماأكتب الى النور . أفلا يمكن أن تكون هذه المأساة الشخصية ، مدخلا لفهم المأساة النقدية بشكل عام !

قد لايوفق الكاتب المبدع في العثور على الناقد المبدع ، في الفترة ماقبل ظهور النص على هيئة ملكية اجتماعية ، فيستمر في الكتابة في كل الاحوال . ولكن افتقاد الناقد بعد أن تصبح الكتابة بين أيدي الناس ، قد يدفع بالكاتب نفسه الى أن يصبح ناقد أعماله الوحيد ، وتلك مخاطرة ، قد تتحمل الثقافة المعاصرة وزر نتائجها .

أنا شخصيا ، أخاف أن أقرأ كتابا لي بعد صدوره ، حتى لاأفاجأ بمساوئه . ولكنني مضطر الى مراجعة رواية سابقة مثلا عندما أشرع في واحدة جديدة ، وذلك استجابة لخوف عميق من

ان يكرر الانسان نفسه وهذا الموقف النقدي من الذات قد لايوفق دوما في الوصول الى الهدف ، مما يؤكد على أهمية الناقد وحاجتنا اليه في حياتنا الثقافية ، فكأنما الناقد هو الوجه الآخر للكاتب في استكمال خطورة عملة الابداع التي لن تطردها في هذه الحالة عملية مزيفة .

الفصـــل الثانـــي

في البحث
عن الأدب

الاعمال الفنية تصنع نفسها، وبمعنى محدد هنا تكتب نفسها. والكتابة تربط الابداع باللغة، كي يصبح المصطلح في نهاية العملية الداخلية هو (الادب). وأما الدراسات والابحاث وتسجيل الآراء وما اليها من نشاطات الكتابة العقلية البحتة، فانها تحتاج الى من يصنعها. وهي تحتاج الى تخطيط مسبق، كما انها بحاجة الى عقل تنظيمي يعمل على ضبط الافكار واللغة والاسلوب باحكام، كي يتم الوصول الى الهدف، بعيداً عن نزوات الروح التواقة الى خلق الجمال أو محاكاته أو رسم صورته المستقبلية.

(الشاعر) لايمكن له أن يحدد الوقت الذي تخرج منه قصيدته، كما انه يجهل تماما كيف تكون الولادة. بينما (الناظم)، يتحكم بآلية التركيب اللغوي لما يسمى عنده اصطلاحاً بالشعر.

وهكذا الامر مع كاتب نص القصة أو الرواية أو المسرحية أو أي جنس أدبي لم يعثر له النقاد بعد على تسمية محددة.

ان مااصطلح على تسميته من أجناس أدبية متداولة حتى الآن، لايعني بأي حال اغلاق باب الاجتهاد أمام ظهور أجناس جديدة أو تسمية لأجناس لم تعرف لها اسماً بعد. القدرة الابداعية للانسان لايقف في وجهها عائق اذا ما تخطت المألوف وامتلكت الحرية لخوض مجهول المغامرة الروحية في اكتشاف عوالم أخرى من الابداع. واذا كان ارسطو قد حدّد ذات يوم مضى معنى للدراما، وكرس تسمياته للتراجيديا والكوميديا، فان مفكراً ماسيسمي في يوم قادم أشكالاً أدبية مستحدثة أو انها قائمة لم نجد لها الاسم المناسب. وقد نتساءل في هذه اللحظة:
أي جنس أدبي ينتمي اليه كتاب جبران (النبي)، أو كتاب محمود المسعدي (حدث ابو هريرة قال ...) ؟

ان خروج النص المبدع من عالم الكاتب، لهو أشبه بانفصال الجنين عن أمه هاربا من الرحم المغلق الى الحياة المنفتحة. ومن المحصّن الى الملوّث، ومن الفردي الى الجماعي، ومن الذاتي الى الاجتماعي، ومن المبهم الى الواضح، يمكن للنص المكتوب أن

يموت اذا لم يحمل معه القدرة على المقاومة والبقاء، وبمعنى آخر أن يكون ابداعاً يقاوم عوامل التلوث القاتلة. السقوط والنسيان والذوبان في تيار الحياة العادية، هي من العوامل التي تعيد النص الى كهف الظلام. فالنص المكتوب عمل بريء الى أن تثبت إدانته.

الابداع انعتاق، وهو حركة من الداخل الى الخارج. وأما الكتابة عن ذلك الابداع، فهي حركة من الخارج لاكتشاف الداخل، وهي لذلك عملية تضييق وتقييد ما لم تثبت براءتها في خلق نص مواز لعملية الابداع. لذا، كثيراً مايصبح البحث عن الادب، من الاعمال الصعبة لانها وان كانت تبحث عن البراءة، إلاّ انها تحمل بيدها مبضع التشريح الذي لايمتّ الى البراءة بصلة.

أفهل تكون دراسة الادب مجرد ارتداد بالابداع الى أصوله؟ أم أنها الوسيلة السليمة لفهمه؟ أهي لعبة فكر طفيلية، أم أنها سبر للعملية الفكرية المعقدة التي تعطي للابداع وجوده؟

أن يؤلف نص، وأن يقرأ، فتلك هي الدائرة التي تسري فيها كهرباء الابداع. ويظني أن أهداف محاولة مثل هذه للبحث عن الادب في الكتابة، لن تخرج عن جملة من أسئلة تلح، وعن

رغبة في البحث عن أمور ، قد تقلق عادة بال من يريد أن يقيم بناء دراسة عن مبنى الادب نفسه . وأتصور أن تلك الاسئلة الملحة يمكن أن تكون ضمن دائرة الأمور التالية :

البحث عن جواب

السعي الى قناعة

التنقيب عن موقف

الكشف عن رؤية

الشوق الى معرفة

التوق الى متعة المعرفة

والاجابة على سؤال الادب ، تنحصر اذن في إجابة على شيء ما ، وتلك هي اللعبة الأزلية للتوق البشري الى الكشف عما هو وراء الظواهر والاشياء . ويبدو أن النص المكتوب يتيح الفرصة للانسان كي يتلقى الاجابات على أسئلة تعيش أبداً في داخله . فلنقلب معاً صفحات تلك الاسئلة .

البحث عن جواب

تثير النصوص الأدبية عادة غريزة التساؤل عند الآخرين ،

وهي تكون في كثير من الأحايين وسيلة للبحث عن جواب محدد.

أنت تقرأ قصيدة أو قصة ما، وتكون مدفوعا لا ريب للحصول على إجابة على سؤال أو أسئلة تدور في ذهنك أو أن حياتك اليومية أيقظتها بداخلك نماذج من الادب. لذا فنحن نحمّل النصّ دوماً مسؤولية الاجابة على سؤال ما يدور في الاعماق، ومن هنا يكتسب النص شيئاً من الأهمية، كما وتظهر الحاجة إليه كضرورة حياتية.

عندما يتساءل الشاعر أدونيس في (أغاني مهيار الدمشقي) في قصيدته (الايام):

تعبت عيناه من الايام
تعبتْ عيناه بلا أيام
هل يثقب جدران الايام
يبحث عن يوم آخر
أهنا أهنالك يوم آخر؟

فانه يثير الدافع للبحث عن جواب في حركة استفزاز وان كانت لاتخلو من يأس. ان مثل هذا التساؤل المرعب قد يحمل أيضاً جواباً في غمرة الابهام.

هل هناك نص دون إثارة سؤال ما أو أكثر ؟ أسئلة لاتحصى . أسئلة .. أسئلة ، هي المشكلة . الموت ، الظلم ، اليأس ، الفشل في الحب ، الايمان بشيء ، القناعة ، خطر الاستسلام دون مقاومة . أسئلة .. أسئلة ..

وقد يفشل النص المكتوب في إعطاء الجواب الجاهز ، ولكن القارىء عادة لايكلّ البحث عن جواب لسؤال ما ، بل هو أحياناً يتصور أنه قد وجد الجواب إذ لايراه جاهزاً .

الادب يمنح النص قدرة على الاجابة ، وهذه القدرة محدودة بطبيعة النص نفسه ، إلاّ انه يمنح النص الفرصة في التكامل مع النصوص الأخرى ، لاعطاء طقس الاجابة مشروعيته .

النص لايحمل عادة مسؤولية إعطاء الجواب الشامل ، كما أنه قد لايفعل مع جواب لسؤال صغير ، إلاّ أنه يسهم أبداً في تقديم المعونة كي يجد القارىء الجواب على تساؤلاته المستمرة في أفق حياته الواقعية والمتخيلة .

السعي الى قناعة

كاتب النص يمتلك القناعة بكتابته ، ولكن القارىء يبحث

عنها. القناعة أو عكسها، حالة من حالات القراءة التي تعاش في مواجهة النص المكتوب... القارىء أبداً يبحث عن قناعاته الشخصية في النص، أو أنه يتوق الى قناعات جديدة.

كثير من الاعمال الادبية تحمل الجواب في مقاطع منها أو في العنوان الذي تحمله، أي أن (المفتاح) يقود عادة الى الجواب، فرواية (الحرب والسلم) لتولستوي تدلّ دون شك ومن خلال هذا العنوان الدياليكتيكي على أهمية السلام ولعنة الحرب، إلاّ أن تفاصيل تلك الملحمة المعاصرة لاتمنح القارىء مفتاح الجواب من خلال مقولة التناقض بين الحرب والسلم وحسب، بل تعطيه أيضاً القدرة على اكتشاف أعماقه من خلال الدخول في كهوف شخوص تلك الرواية.

وبالرغم من أن الروائي البريطاني جراهام جرين في مقدمته الصغيرة لرواية (الضياع) والتي أخذت شكل رسالة موجهة، قال «هذه القصة ليست ذات مفتاح، وإنما هي محاولة لاضفاء التعبير الدرامي على أنماط شتى من الاعتقاد ونصف الاعتقاد وعدم الاعتقاد، في إطار بعيد عن السياسة العالمية والمشاكل البيتية، بحيث يكون الشعور بهذه الاختلافات حاداً فيتسنى أن نجد التعبير

الملائم عنها» ، وبالرغم من أن جراهام جرين ينفي عن روايته مفتاحها ، إلاّ أن الجواب النهائي سيكون واضحاً ، فالجذام الذي سيصيب بطل الرواية المهندس المعمار ، إنما كان جذام الحضارة الغربية المعقدة نفسها .

القارىء عادة يبحث عن تأكيد لفكرة أو صورة تدور في مخيلته ، ويأمل في أن يلقاها أمامه في النص المقروء ، وهو اذا لم يعثر عليها قد يصاب بخيبة أمل ، أو أنه يرفض النص أصلاً دون نقاش أو تعليل. المحب مثلاً يفتش عن الوصال في قصيدة كي يؤمن بالنص الشعري، والمناضل يفلّي الكتابة جرياً وراء الصراع في القصة ، والمرأة المتحررة تنظر الى مدى قناعة النص بأفكارها . والادب اذن ، يمثل كياناً مادياً يسدّ ثغرة القناعة في النفس ، فكأنما لاتتوفر له قيمته الفنية والاجتماعية إلاّ بقدرته على الاقناع بشيء معين ومحدد الهوية .

كتب سعد الله ونوس مسرحيته (الملك هو الملك) ليؤكد أصلاً على مقولة العنوان نفسه ، ولو حدث لقارىء أو مشاهد أن حصل على قناعة مغايرة وبأن الملك ليس هو الملك ، فانه يرفض النص بكامله مهما كانت جوانبه تحمل من ايجابيات جمالية ، وقد

يذهب في موقف العداء من الكاتب بعيداً لانه لم يحقق له القناعة المرتجاة .

القصيدة التي تتحدث عن كفاح قرية على سبيل المثال ، تصبح مرفوضة اذا لم يتحقق القارىء من كفاح القرية تلك ، بل وقد يذهب به الطموح الى قناعة بأن ذلك الكفاح أصلاً يجب أن يمثل القضية الانسانية برمتها ، وان عدم قناعته بتلك المقولة قد يدفعه الى نكران القصيدة موضوعاً لاشكلاً . لذا فإن الادب ، يصبح في كثير من الأحايين وثيقة هدفها التأكيد على قناعة ما أو لاكتشافها ، فتصبح القناعة بذلك مفتاحاً للكشف عن الادب في النص .

التنقيب عن موقف

في الأزمان كلها ، وعبر العقائد الدينية والسياسية والاجتماعية ، تعود القراء على تحديد هوية كاتب النص ، أي موقفه ، كما أنهم قاموا بتحديد موقفهم منه ومن النص الذي كتبه .

وفي الاحوال كلها ، فان القراء لايملكون جميعاً ذلك الموقف المحدد الواضح من الحياة والمجتمع والحب والموت والتقدم ومن بقية

الأفكار والقيم والظواهر السائدة التي لايخلو أي نص منها. وأولئك الذين لاموقف لهم، يبحثون أيضاً عن موقف في النص، سواء بسواء كما يفعل الذين لاموقف لهم.

قارىء عاشق للحرية يقول عن نص مكتوب وقع عليه:
«مادام الكاتب ينحاز الى الحرية، فهو مبدع دون شك»
ولمثل هذا التعاطف، هلّل قراء لاعمال أدبية دون النظر الى أهميتها في إضافة شيء، وذلك لمجرد أنها تعبر عن مواقف يؤمنون بها.

والادب في أشكاله المختلفة ومدارسه المتعددة واتجاهاته المتنوعة، يساعد على التوضيح أو الكشف عن الموقف، أو أنه يساعد على اتخاذ الموقف في نهاية المطاف. ونادرة هي تلك الكتابات الابداعية التي لاتكشف عن موقف كاتبها.

يقول عبد الرحمن الشرقاوي مثلاً في روايته (الأرض)، إن الارض التي تزرع بالعمل والتعب والخوف هي وطن الفقراء، والنضال من أجل الحفاظ عليها ولو أدى ذلك النضال الى الفشل وضياع كل شيء، هو الحياة نفسها. مثل هذا الموقف الذي يدافع الكاتب عنه عبر نصّه، لايمكن أن يؤدي إلاّ الى تأييد عدد كبير

من القراء له، وبخاصة ان عدد الذين لايملكون يفوق عدد الذين يملكون. لذا نجد أن الادب الذي يقف مع المظلومين في الحب المقموع والايديولوجيات المضطهدة والأوضاع الاقتصادية السيئة، يجد له أنصاراً متزايدين، لانه يلبي حاجاتهم الاساسية وينتصر لموقفهم في الحياة ومنها.

ومن خلال الموقف الكامن في النص، قد يستدل الناس على الادب، ومن خلال مقولة اجتماعية انسانية سائدة، فإن الصورة تصبح على النحو التالي، الادب هو الموقف. إلاّ أن الصورة لايمكن أن تكون مقلوبة بأي حال، بمعنى أن يكون الموقف أدباً.

وهكذا توفر للادب العربي الحديث عدد لايستهان به من النصوص الرديئة، لمجرد أنها ظنت في دفاعها عن قضايا نبيلة كالقضية القومية والاشتراكية والمأساة الفلسطينية، انها بالموقف تصنع أدباً.

من المشاهد المألوفة، أن نجد سياسيا، لايجد وسيلة للتعبير عن أفكاره سوى الكتابة التي يظنها إبداعية، فيلصق بها اسم القصة مثلاً أو الرواية، وهو بذلك يشبه كثيراً الكاتب الذي

يستجيب لتكليف جهة ما تطلب منه تأليف عمل أدبي وفق مقاييسها ومتطلباتها .

الكشف عن رؤية

الحياة هذه التي نحياها ، أو نحلم بها ، لايمكن أن تقبل دون رؤية شاملة ، وقد يقلب جحيمها سعادة أو قبولاً عند تشكل تلك الرؤية . الرؤية هي المنظار البانورامي البديل للنظرة الضيقة للذين لارؤية لهم . هي المخرج من مأزق الحياة ، وقد يكون لعمقها أحياناً الدور في خلق شعور بالتعاسة لانها تكشف عن الحقائق .

أسئلة تدور في ذهن القارىء : ماهي الحياة ؟ ماهي الحقيقة ؟ كيف أجابه الظلم ؟ هل ينتصر الصدق في زمن الكذب ؟ ....

نداء خفي يسكن قلب القارىء : خذ بيدي أيها النص وأرني الطريق كي أبدد الظلمة التي تعيش بداخلي أو أنها تحيط بي .

الادب اذن ، عند القارىء ، وسيلة هامة من وسائل اكتساب رؤية ، ناقصة أو مجزوءة أو متكاملة للحياة نفسها . وهو

أن القارىء يبحث أبداً عن رؤية فلسفية أو واقعية أو تفاؤلية أو مستقبلية أو .. أو .....

رامبو ، الشاعر الفرنسي يقول في مقطع من قصيدة له :
«العالم طيب .. اني أبارك على الحياة»

ومثل هذه النظرة الواسعة المتفائلة للواقع ، كانت وستكون مدخلاً لتحديد الرؤية لدى الكثير من الناس ، وسيكون نص رامبو هذا دليلاً لتكوين رؤية جديدة لدى من افتقد مثلها من قبل .

أعطى جبران خليل جبران في كتابه (النبي) ، رؤية أو رؤى متعددة ، فكانت على مايبدو دليلاً لقراء من بعده . ويقول في فصل من (النبي) :

وقال رجل حدثنا عن «معرفة النفس»
فقال المصطفى :
ان قلوبكم في صمت تدرك أسرار الايام والليالي
ولكن آذانكم تتعطش الى صوت المعرفة ينبعث من قلوبكم
وكم تتمنون أن تعرفوا باللفظ ماعرفتموه دائماً بالفكر ،
وأن تلمسوا بأصابعكم العُري في مجسدات أحلامكم .

ونعم ماتريدون
فلابد أن يفيض الينبوع المحجوب في نفوسكم وأن ينطلق
هامسا الى البحر
وأن ينكشف لابصاركم الكنز المطوي في أغوار لاتنتهي في
نفوسكم السرمدية
ولكن حذار أن تزنوا بالموازين كنوزكم الخافية ،
أو تدلوا بالعصيّ أو الحبال لتسبروا أغوار معرفتكم .
فان الذات بحر لايحدّ ولايقاس

وتقول فتاة أميركية قرأت كتاب النبي «ماأندر هذا الكتاب الفريد ! وماأقدره على تبديد الاحزان التي تجثم على القلب ، وتمنح الارواح المكدودة فرحة الراحة والاشراق» .

المطلوب من النص المكتوب أن يساعد في الكشف عن رؤية ما للقارىء . لذا يسمح لنا أن نستخدم المعادلة التالية في أدبية النص هي : الادب هو الرؤية ، يمتلكها الكاتب يملّكها من بعد ذلك للقارىء يفعل بها مايشاء قبولاً أو رفضاً أو أعراضاً أو أي شيء آخر .

الشوق الى المعرفة

اذا كان البحث عن جواب هو ضلع من أضلاع المربع أو الشكل الهندسي، فان البحث عن المعرفة هو الاحاطة بذاك الشكل.

الشوق الى المعرفة سلوك يومي مباشر أو غير مباشر، بل هو غريزي حقاً. يكون فضولاً في الدرجات الدنيا منه، ويرقى في الادب الى أعلى درجاته، إذ يطمح الانسان الى التعرف الى الكليات أو الجزئيات من خلال النص المكتوب. المعرفة الشاملة أو المحدودة، العميقة أو السطحية، العريقة أو الطارئة، نماذج من التوق الى المعرفة بكل أشكالها وأبعادها.

والنص الواحد، قد لايكون قادراً بمفرده على تلبية الحاجة الى صورة المعرفة الكاملة، ولكن النظام الذي يشكله عشرات أو مئات النصوص المكتوبة، هو الذي يمكن له أن يسد ثغرة الحاجة تلك. والقراءة كطريقة مضادة / متفاعلة مع الكتابة، تصبح عند الناس، وسيلة، أو أنها الوسيلة الوحيدة للحصول على معرفة ما.

لذا قد يكون، الادب هو الشكل الفني المكتوب للمعرفة، مدخلاً للتعرف على خصوصية النص الابداعية.

التوق الى متعة المعرفة

إن سدّ ثغرة قائمة في العمق الانساني، والمعبر عنه بالمعرفة، يصبح هدفاً بذاته للوصول الى المتعة. وتتحول نصوص كثيرة الى وسيلة من وسائل المتعة، كالتي يحصل عليها محب الموسيقى أو متذوق الجمال عند المرأة أو الطبيعة في تناغمها الرائع مع حاجيات العين والأذن وكافة الحواس الاخرى، وهي تصب في نهايتها في ما اصطلح عليه بالروح الانساني.

وكما يبحث القارىء في النص عن جواب أو قناعة أو موقف أو رؤية أو معرفة، فإن الباحث عن الادب لايستطيع أن يبتعد عن متعة المعرفة في النص لاستخراج القيمة الحقيقية له.

واذا كانت المتعة كبيرة في اكتشاف الحقيقة كما يقدمها لنا شكسبير في مسرحيته (روميو وجولييت)، وهي ان الحب العظيم أقوى من الموت، فان المتعة في الاستمتاع بالشكل والايقاع هي

مطلب القارىء كذلك. نستمع الى أحمد شوقي وهو يرثي المغني (عبده الحمولي):

ربَّ ليل أغارَ فيه القمارى
وأثار الحسانَ من أقماره
بصبا يذكر الرياض صباه
وحجاز أرق من أسحاره
يسمع الليل منه في الفجر ياليل
فيصغي مستمهلا في فراره

فنحس بالمتعة أيضا

النص المكتوب، حزينا كان، متفائلاً أو متألقاً بالفرح، طوباوياً أو واقعياً، فانه يفقد مبرر استمرار تأثيره ووجوده، اذا لم يحقق المتعة التي تزهر عنها عادة شجرة المعرفة والجمال.

*

وبدءاً من اعطاء جواب، وانتهاء بمنح متعة المعرفة، كشفت لنا تلك الأمور عن العلاقة التي تنشأ بين النص المكتوب والقارىء

المتلقي ، أو أنها ألقت الضوء على مدى تحقق الادب في النص. ومن جديد نتساءل عن وسيلة أو أكثر نصل بها الى تلمس مادي لنسبة تركيز الادب أو الابداع الادبي في النص المكتوب.

أترانا نملك طريقة محددة نكشف بها عن الادب في قصيدة ما أو مسرحية أو قصة أو نص لم يجد بعد تسمية له ؟ وكما يحدث الامر في الكيمياء، تستخدم الكواشف في التعرف على تركيب مادة ما والى نسبة تركيز عناصر معينة في تلك المادة، أفهل نفعل ذلك في البحث عن الادب !

قد تكون عملية البحث لاتتقيد بوسيلة معينة ، وهي بذلك شأنها شأن تحمل النص المبدع لأكثر من وجه. فهل نقول إن الادب كالانسان نفسه، عميق الاغوار ، كريستالي الأوجه، وكما يقول محمود أمين العالم في قصيدة من ديوانه «أغنية الانسان» :

من ذا يصرخ في الغابةْ ؟
من ذا يجرؤ أن يصرخْ ؟
الصمت يرين ،
يتثاقل فوق الارضْ ،
يتجسد ، يمتدْ ،

يتراكـــم ، يتراكـــبْ ،
يصبح وجهاً يتلفع بالمجهولْ ،
يصبح في الأعماق تضاريس ذهولْ .
ماأعمق آثار الصمت بأرض الانسان !
لمَ لمْ يحفل علماء الآثار بحفريات الصمتْ ؟
أعظم من كلّ الحفريات المصنوعة
حفريـات الصمت المطبوعة ،
فوق جبيـن الانسان !

واذا كان البحث عن الادب أمراً ممكناً ، فانه سيكون عبر زوايا مختلفة ، قد تقود بشكل مفرد أو جماعي الى العثور على جوهر الابداع ، وقد لاتفعل .

لذا ، سنحاول أن نتقصى عدداً من الزوايا كل على حدة ، فالادب كائن انساني/اجتماعي ، يحتمل التـفسير في أكثر من جانب له . وتلك الجوانب هي التي تشكل الموشور الكريستالي للادب . وهذا الموشور عديد الوجوه يمكن لنا تخيله اصطلاحاً ثماني الاوجه تكشف عن الادب عاطفياً وفكرياً وفلسفياً وحياتياً وحيوياً واجتماعياً وزمنياً وكذلك اقتصادياً .

الادب عاطفياً

يعود تاريخ انتماء هذا الجانب من الادب الى ذلك التقسيم العفوي أو ربما العبقري للعواطف التي يثيرها الادب، منذ خمس وعشرين قرناً خلت. ومنذ أن قسمت الدراما الى الكوميديا التي تثير البهجة في النفس البشرية، والى التراجيديا التي تبعث على التأمل والحزن، لم تخرج المؤثرات التي ينفعل بها الانسان نتيجة علاقته بالنص عن ذلك التقسيم الواضح البسيط. ومهما تعددت أشكال الفرح أو الحزن، فهما يخرجان من ينبوعي الكوميديا والتراجيديا لاغير.

الفخر والانتصار على الذات أو على الآخرين، وافتقاد الحبيب وخسارة الملك والاحساس بالذنب، والأمل والتعلق بالماضي ورهبة الكوارث وتخلخل القيم.. وغيرها من العواطف التي يثيرها الادب، إنما تصب عاطفياً في واحد من المفهومين: الفرح أو الحزن، وهما حالتان من حالات التطهير، وان كانت آراء الباحثين في معظمها تربطها بالمأساة والحزن وحسب، إلاّ أن عاطفة الفرح هي أيضا لاتخرج عن عملية التطهير تلك، فكما أن البكاء يخفف

من ضغط الاسى على الروح ، فإن الضحك أو المرح يجلو صدأ القلب .

تلك الصورة ونقيضها ، صورة الفرح والحزن ، لاتخرج عن طبيعة الحياة نفسها كالسعادة والتعاسة ، وعن الافكار الفلسفية والاخلاقية كالترغيب والترهيب والجنة والنار . وكما تتمازج لحظات السعادة بزمن الحزن ، فإن من جماليات النص المكتوب أن تتداخل عبره تلك التيارات الدفينة تسري في عروقه وتتغلغل في جسده ، تثير الفرح تارة ، وأحياناً تغشّي على العينين بالحزن . ومهما بلغت بنا الدقة في تحديد عاطفية النص ، فإن التمازج بين النقائض ، هو الجوهر الحقيقي لعاطفة الأدب . والنقائض ، أليست هي أساس الحياة نفسها في فطرية نشوئها وعبقرية استمرارها وتطورها ؟

وشوامخ النماذج العالمية للادب التي باتت نبراساً للانسانية ، لم تخل من جمعها تلك النقائض الى بنيتها ، ودون كيخوته ذلك الاثر الروائي العظيم لسرفانتس الاسباني ، نموذج مثالي لذاك الادب الذي يثير الدمعة في اللحظة التي ينتزع فيها الابتسامة من القارىء .

والنص ، تاريخياً وعملياً ، إنما هو لاثارة العاطفة أو توليدها ،

أو التحرك بها في اتجاهات السمو أو التدني. لذا فان قارئاً ما أو ناقداً، قد يقع في فخ التأثر العاطفي بالنص، فيقوّمه أو يحكم عليه من خلال الشحنة العاطفية التي تصله منه، مهملاً بذلك جوانب الموشور الاخرى. وهكذا يتكون حبنا للنص من جراء التأثير العاطفي الذي يخلفه، وهكذا حال الكره أيضاً.

كتّاب النص يعانون كثيراً من العلاقات العاطفية التي يولّدها عملهم عند الآخرين، على سبيل المثال، تعرفت الى رجل منطو متجهم الروح لايحتمل أي عمل أدبي يحمل في بنيته شيئاً من المرح أو التفاؤل أو الفرح. كما أن قارئاً احترم رأيه أدلى بالقول التالي، معلقاً على رواية لي بعنوان (زهرة الصندل)، «لو أن وهوب، وهي محور الرواية، ماتت، لكان العمل أفضل». سألته «هل الملاحظة هذه فنية أم اجتماعية؟ «فرد بثقة» فنياً واجتماعياً، فإن الجدة وهوب يجب أن تموت. ولاأظن أن مثل هذا الرأي، الذي قد يكون سديداً لاسباب شخصية، إلاّ تعبيراً عن موقف عاطفي دفعت إليه شخصية بطلة الرواية نفسها. وهكذا، يمكن للقارىء دوماً أن يجني من النص الادبي دون عناء موقفاً ما، فهو يقف عاطفياً على الرأي من خلال زاويتين لاثالث لهما: مع أو ضد،

موافق أو مخالف، سعيد أو حزين، متعاطف أو معارض.. الخ الانفعالات الواضحة المحددة.

ومفهوم أو مصطلح الرومانسية السائد حالياً وسابقاً، هو وجه من وجوه الفعالية المباشرة لعاطفية النص. وبالرغم من أن الباحثين والمؤرخين، يرجعون تاريخ هذا المصطلح الى بداية الثورة على النظم الصارمة للكلاسيكية الابداعية والاجتماعية، إلاّ أن هذا لايعني بأي حال من الأحوال إرتباط العاطفة بالأدب منذ بداياته التاريخية، إن لم نقل أن الأدب هو عاطفة كانت هي طاغية، ثم قننتها الثقافة المتراكمة والمتطورة في آن.

اذا اعتبرنا الشعر الغنائي، أي أصل إرتباط اللغة بالإيقاع، هو الأدب الروحي للعاطفة بمفهومها الأدبي الغريزي، إذ طالما كان يأخذ شكل الابتهال أو التهليل أو محاكاة الطبيعة تقرّباً، فإن الاشكال المعقدة التي وصل إليها النص بسبب التدرج العقلي التاريخي نحو النضج أو الاكتمال، لم يخرج يوماً عن وهج العاطفة، ولا أظنها ستخرج.

وبالرغم من ابتعاد الشعر الحديث، في نماذجه الشهيرة كالارض الخراب للشاعر الانكليزي اليوت، أو مقدمة لتاريخ ملوك

الطوائف للشاعر العربي أدونيس، عن تلك العاطفة الطبيعية المتعارف عليها، فإنها تظل ينابيع تولد في الانسان أشد حالاته العاطفية تركيباً.

يكتب اليوت :

لأنني لا آمل في العودة ثانية
لأنني لا آمل
لأنني لا آمل في العودة
راغباً في عطية هذا الانسان أو في مأرب ذاك
لم أعد أسعى لأسعى نحو أشياء كهذه
(لماذا يمدّ النسر المسن جناحيه ؟)
لماذا أندب
القدرة الزائلة للسلطة المعهودة

ويكتب أدونيس :
احار، كل لحظة أراك يابلادي
في صورة،
أحملك الآن على جبيني، بين دمي وموتي، أأنت مقبرة
أم وردة

أراك أطفالاً يجرجرون
أحشاءهم ، يصغون يسجدون
للقيد ، يلبسون
لكل سوط جلده .. أمقبرةٌ
أم وردة ؟

قتلتني قتلتِ أغنياتي
أأنت مجزرة
أم ثـــورة ؟
ويكمل أدونيس :

هذا أنا : لا ، لست من عصر الافولْ
أنا ساعةَ الهتك العظيم أتت وخلخلة العقولْ
هذا أنا ـــ عبَرت سحابة
حبلى بزوبعة الجنونْ
والتيه يمرق تحت نافذتي ، يقول الآخرونْ
«يرعـى قطيـع جفونــه
يصـــل الغرابـةَ بالغرابة»
هذا أنا أصلُ الغرابة بالغرابة

ثمة شيء يمكن التنويه به، هو قدرة النص الحديث على استكمال التعبير عن عاطفة ما دون الإشارة المباشرة إليها، وأحياناً دون التلويح بها أو استخدام أي من مصطلحاتها، وذلك خلافاً للعواطف البدائية المباشرة. وهذا يعني أن خالق النص، يسيطر عادة على عواطفه فيما يصنع العواطف للآخرين. ومثل هذا التطور أو التحول، ليس هو بعقلنة للأدب كما يظن للوهلة الأولى، بل هو في ظني تحرر الأدب نفسه من ديكتاتورية العواطف، إبقاء على ديموقراطيتها المؤكدة بحرية النص في الوصول الى ذاتيته المستمدة من حيان الانسان المتناقضة نفسها، والتي يعبر عنها باختصار غير دقيق أحياناً: الفرح في وجه الحزن. واذا ماتوسعنا في النظر الى تلك المقولة، سنجد أنفسنا في نهاية المطاف أمام صورة السعادة والتعاسة.

يكتب نزيه أبو عفش في قصيدة له بعنوان «فروق بسيطة» من ديوانه «أيها الزمان الضيّق أيتها الأرض الواسعة»، ليؤكد على قدرة النص الحديث في إصابة هدف ما دون تنويه مباشر به، يقول:

على المنضدة نبيذ وقدحان فارغان

واحد لي .. وواحد لحبيبتـــي
حبيبتي قادمة .. وأنا أنتظر

على المنضدة قدح واحد من النبيذ
نسيت حبيبتي الموعد
وأنا أشرب نخبها

الأدب فكريـــاً

من الحقوق المشروعة للقارىء على النص المكتوب ، أن يجد فيه فكرة ما أو أكثر . فاللغة المكتوبة على وجه التحديد ، وعاء تمد عينيك فيه تبحث عن أفكار . والنص الذي لايحتوي على فكرة ما ، على ندرة تلك الفرضية ، يفتقد الى العظام ، بمعنى أن عدم وجودها يشير الى أن النص كسيح .

ويستخلص الباحث أو الناقد أفكاراً محددة من نص ما ، وهو كثيراً مايستهدي بالأفكار التي يتكون منها النص ، في تحديد هويته ، بل ويذهب بعيداً في إطلاق الأحكام الجمالية على هدى تلك الأفكار .

والبحث عن الفكرة في الأدب، هو من طبيعة تحديد علاقتنا بالأشياء المبدعة، ولكن النظر الى النص فكرياً هو أمر آخر. لذا فإن تحديد العلاقة الفكرية بين المتلقي والنص هي التي ترسم لنا صورة الأدب فكرياً، والتي قد تكون من خلال الظواهر الثلاث التالية:

آ ــ **إثارة الدهشة في النفس**: والنفس بالمعنى الأدق هي الفكر. والدهشة لاتقتصر على البهر الذي تحركه الغرابة عادة أو الأفكار الجديدة. الدهشة قد تكون أحياناً في أن اكتشاف مايقوله النص قد يكون مطابقاً لما يدور في عمق المتلقي أو مشاركاً لحلم أو مفسراً لطموح، أو قد تكون لصور جديدة أو غريبة يأتي بها الكاتب في نصه فيتفوق على الخيال المألوف.

لقد أثارت القصص القصيرة التي كتبها الامريكي (ادجار الن بو) في القرن الماضي، دهشة القراء لغرابة مواضيعها وقدرة الكاتب على استحضار الاستثناء والمفارقات في الطبيعة أو في سلوك البشر. إلاّ أن الدهشة التي طالما أثارها لم تقتصر على التخييل الجانح والشعرية البالغة في نثره (هو شاعر أيضاً)، بل تعدتها الى إثارة مواقف فلسفية عميقة.

في قصص الحب مثلاً، يدهش القارىء لانه يكتشف انه يشارك بطل القصة مشاعره وطريقة حبه ومعاناته. وفعل التطابق هذا قد يثير الدهشة عندما يكون النص محكم التركيب الى درجة يجد فيها الانسان نفسه متحقق الوجود.

وأشعار نزار قباني، قد تصيب امرأة قارئة بشعور أنها المعنية بكل ذلك التودد اللغوي لجسدها، فتدهش حقاً. وتثير (الأم) في رواية مكسيم جوركي التي تحمل الاسم نفسه، الدهشة عند الذين يبحثون عن النموذج العظيم للمرأة، لانها تحقق هذا النموذج بامتياز.

ان جمال النص، يثير الدهشة أيضاً. فالدهشة عودة الى البراءة في كثير من الأحوال. والكيان الاجتماعي البشري، الذي يتدرج عصراً فعصراً ويوماً فيوماً نحو التعقيد، يجد في النص البراءة التي ماتزال في ذاكرته القديمة. والفرد يبحث أبداً عن الدهشة للحصول على لذة البراءة. وزوربا (كازانتزاكي) يصاب بلوثة الدهشة عندما يراقب الفراشة وكأنه يكتشف ذلك الكائن الصغير لاول مرة في عمره. وهكذا يمكن الاعتقاد بفكرة أن النص لايكون إبداعياً إذ يفقد أو لايمتلك القدرة على إثارة الدهشة. إلاّ أن اصطناع الدهشة، بمعنى أن تكون مسبقة النصع، قد تؤدي الى

النتيجة التي يصل اليها النص العقيم. وعقم اللغة أو الادب، صفة من صفات الأدب الرديء. النكتة أو الفكاهة تصبح سماجة عندما لاتثير الابتسام في أبسط الاحتمالات، وهكذا هو حال النص في إنعدام طاقته في إثارة الدهشة الطبيعية. الدهشة التي أثارتها النار عند الانسان الأول، كانت بداية للمعرفة عبر اكتشاف الحقيقة. والدهشة منذ بدء نمو الثديين، تثير الفتاة الصغيرة، وهي البداية لادراك الانوثة فالدور الطبيعي للمرأة في الحياة.

ب ــ الدافع الى الاكتشاف: أو الكشف عن حقيقة الأمور والظواهر والأشياء، سر من أسرار الأدب، أو أنه هبة النص للقارىء، وهو الضوء الكامن في جسد اللغة يشع به أبداً.

في كتابه (منطق الطير) يقص علينا فريد الدين العطار (النيسابوري) الحكاية التالية:

«غاص رجل ذو بصيرة في بحر، فقال:
لِمَ تبدو أزرق اللون أيها البحر ؟
ولِمَ ترتدي لباس الحداد ؟
ولِمَ تفور وتغلي، ولست بالنار شبيهاً ؟

أجاب البحر على طيب القلب قائلاً :

انني مضطرب لفراق الحبيب ،
كما انني ضعيف الشأن ولست نداً له ،
لذا نسجت لباس المأتم الازرق حزناً عليه ،
وجلست صادي الشفتين مشتت الفكر ،
قد جعلتني نار عشقه مضطرباً ،
فإن أحظ بقطرة من ماء كوثره ، أعش الى الأبد على أعتابه ، وإلا ،
فأمثالي من العطشى كثيرون ،
وهم في طريقه طوال الليل والنهار يموتون»

وتنتهي الحكاية ، لتثير في النفس التساؤل ، الذي سرعان ماسيصبح اكتشافاً ، هو سرّ جمال تلك الحكاية . فالبحر/الماء مصاب بلوثة العطش ! أهو الحب أو الشوق أم هو طلب الغفران من الحبيب ؟ وبالرغم من الغوص الصوفي في هذا النص ، فإن قدرته على الكشف عن مكنون الحقيقة النسبية لدى القارىء ، هو الاساس في بغية النص . والكتابة دون قدرة كامنة على الكشف ، تصبح كالزجاج الذي لايشف عما خلفه .

ولكل قارىء عطشه وأن يطفىء النص نار العطش تلك، هو مايتميز به النص/المخلوق من غيره من النصوص المركبة مسبقاً أو المسبقة الصنع. الخطاب السياسي مثلاً، قد يكشف عن ظاهرة تثير دهشة ما، ولكن الدهشة سرعان مانصبح عادة تصب في مجرى التيار اليومي الذي يغسل ماقبله. أما اكتشافنا المستمر للحزن الذي يسببه مشهد من مسرحية «سيرانودي برجراك» القبيح شكلاً النبيل روحاً، فإنه مازال مستمراً بعد انقضاء عشرات السنين على تأليفه. فالفارس الذي استطال أنفه قبحاً، اتسع قلبه بالحب اليائس، فطغى جمال الداخل على بشاعة الظاهر فتولدت لدينا الرغبة في اعادة اكتشاف الحقيقة من خلال الدهشة التي ولّدها هذا التناقض.

والاكتشاف هو الشهادة في كثير من الاحوال، فالنص باكتشافه لذلك السر الانساني الرائع في عذاباته وأفراحه وآماله وخيبته، إنما هو شهادة على تعاسة الانسان وسعادته. فالنص مطالب بالشهادة على عصر أو على حالة انسانية عامة. واذ نقرأ شهادات الكتاب المبدعين فلأنها الأصدق والأقوى والأشجع والأكثر نبلاً من كل النصوص التي لاتمت عادة الى الابداع بأي صلة.

إن كتب التاريخ تسحرنا عندما ترقى الى الابداع، وفي أسوأ الاحوال تعلمنا عندما نقتصر في استعادتها على الحقيقة الصادقة التي قد تلوح فيها. ولكن الاكتشاف الذي يؤدي إليه النص المبدع، وإن كان لايمثل النسخة المكرورة للحقيقة، إلا أنه يبقى الشكل الطموح لها أو الارق أو الأمثل.

ج ــ **الوصول الى المعرفة**: والذي قد لايكون أو أنه لايجب أن يكون همّ النص المباشر، ولكنه الجوهر الذي يشع بدرجات متفاوتة من داخل النص باتجاه الآخرين.

في نص للكاتب التركي (عزيز نسن)، لايندرج تحت جنس أدبي معين، ويحمل العنوان التالي (الى زائري الاخير)، ويعني به الموت، يقول:

«لاتغافلني في النوم كما يفعل الجبناء! وحين تأتي لاتتصرف كما يتصرف الضيوف ثقيلو الظل، ولتكن اقامتك عندي قصيرة. لاتجعلني أحس بك كدراً مزمناً. التصق بجلدي وتسلل الى روحي!

....

لاتأت مصحوباً بالصخب ، فأنا لاأريد أن يسمع أحد مجيئك لزيارتي . يكفي أن نعرف نحن الاثنين ، أنا وأنت بذلك .

....

لاتغافلني في النوم بصورة مفاجئة كي لاأبدي أي تقصير في التعبير عن الاحترام الذي يجب أن أظهره إزاء آخر ضيوفي وأكثرهم صدقاً وواقعية .

....

عشت حياتي مرفوع الرأس ناصع الجبين ، فعانقني واقفاً مرفوع الرأس حين تأتي لتأخذني . لاتنصب كميناً ، لاتطعن في الظهر .

....

انك واحد من أكثر حقائق الحياة حدة وحتمية ولامجال معك لأي نوع من المناورة والمداورة . أنت تعرف أنني لم أشعر بالغيرة من أي من الذين عاصروني حياتي كلها ، لا لأنني طيب القلب بل لأنني لم أر أحداً منهم أكبر مني ...»

في هذا النص ، وبرقة لامثيل لها ، يقدم الكاتب معرفة ذكية واضحة وشجاعة عن الموت للقارىء الذي لاتخفى عنه حقيقة

الموت تلك ولكنه يتوق دوماً لمعرفة الموقف السليم منها. الشجاعة هنا هي المعرفة.

ما من أدب إلا ويؤدي الى معرفة ما. وبقدر ما هي واسعة وموشورية السطوح، فإن المعرفة تبقى مجهولة، يساهم الادب المبدع في الكشف عن شيء ما فيها.

معرفة الحب على سبيل المثال، قد يكشف عنها علم النفس متعاوناً مع فهم عمق الاسطورة، مستعيناً بالتبصر والأساليب العلمية والحجج والبراهين، ولكن الادب هو الذي يقود الى تلك المعرفة دون برهان أو حاجة الى ذلك الدليل.

إنها المعرفة باللمس الخفي، بالسماح للطاقة الروحية أن تشقّ مجراها نحو آلة المعرفة كي تبعث فيها الحياة. المعرفة توق الانسان ومتعته، والادب هو الطريقة الاجمل والاكثر سرية والأشد خروجاً عن القوانين الصارمة في الكشف عن تلك المعرفة.

لقد بتنا نعرف أنَّ من حفر حفرة لأخيه وقع فيها، من مسرحية «طرطوف» لموليير، وهذه المعرفة السابقة أخذت شكلاً

تطبيقياً جمالياً مع طرطوف الى جانب التعرف على النماذج الانسانية التي قدمتها المسرحية بأبعاد معرفية لامثيل لدقتها .

والآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون ، معرفة قدمتها مسرحية «الاشباح» لهنريك ابسن . والحب العظيم يتحدى كل شيء يعترض سبيله ولو كان الموت نفسه ، معرفة كشفت لنا عنها مسرحية «روميو وجولييت» . وبالرغم من ادراكنا السابق لمثل هذه المقولات المعرفية ، فإن تلك النصوص تكشف في سياقها عن معارف أخرى تفصيلية لكل شخصية من شخوصها على حدة .

المعرفة حاجة الانسان للوقوف متسلحاً بها ضد المجهول . والحاجة الى المعرفة ، أمر يعايش الانسان منذ لحظة الادراك الى لحظة الموت . واذا كان العلم يقدم المعرفة في قوالب مرسومة أو أنه لايملك القدرة أحياناً على تسهيل مهمة الانسان في قبولها ، فإن الادب الذي لايملك القدرة عادة على تقنين معرفة ما ، فإنما يقدمها بيسر جميل . إنه فن تقديم المعرفة باللغة النابضة والصور الموحية .

الأدب فلسفياً

أليس الخلق الفني حالة ، هي أصلاً وقوف للوجود ضد

العدم. أليس هو تأكيد حسّي على ملء الفراغ بالرؤية المكتوبة أو الكتابة المرئية ؟

وقد لايبحث القارىء عن الفلسفة التي يدل عليها النص أو ينبى عليها، ولكن الادب لايمكن له أن يبتعد عن نظرة فلسفية ما، تحكمه أو تساهم في بناء نسيجه. يقول دانتي «لم أمت، بيد أنه لم تبق لشيء من الحياة باقية».

ولايمكن لأي نص مكتوب، أن يخرج عن واحدة من قاعدتين، اذا لم يكن معبراً عنهما في وقت واحد، الاولى موقف معين من الموت، والثانية موقف محدد من الحياة.

وليس المقصود بالموت أو الحياة، استخدام المصطلح كما جاءت به اللغة، فقد يكون الموت من أجل الارض حياة، كما ان الاستسلام للبأس على قيد الحياة هو الموت.

وليس بظني، أن الادب فلسفياً يخرج عن هاتين النظريتين أو الموقفين، الموت والحياة. وليس المقصود هنا، انتماء النص الى فلسفة معينة كالوجودية أو المثالية أو المادية أو الوضعية أو غيرها من الفلسفات القاموسية. الادب فلسفياً هو البحث عن أصول

الفلسفات في النص، والتي لاتخرج بأي حال عن موقف الكائن من قطبي الحياة والموت :

آ ــ **الموت في مفهومه العضوي**: هو التحلل والعودة الى العناصر الاولى للكيان البيولوجي . وأما النص فهو الخروج بالعناصر الاولى الى الصورة الأشد تركيباً وتعقيداً، والتي هي الفن في مآلها. فالادب ، فناً خالقاً ، إنما هو حركة إنسانية للوقوف في وجه الموت . وتحقيق شرط مناهضة الموت ، هو أن يكون النص فناً .

ينشد خليل حاوي في قصيدته «نهر الرماد» :

نبكي ، نتحدى
حبنا أقوى من الموت
وأقوى جمرنا الغضّ المندى

ان خليل حاوي في دعوته ، التي قد تكون لها صلة مباشرة بالمعنى الذي يريده النص، وقوفاً في وجه الموت بشكل مباشر ، خليل حاوي لايهدف الى مثل هذه النتيجة وحسب ، إنما يدعم مقاومة الانسان المهدد أبداً بالموت .

الأدب في حصيلته ، لايمكن إلاّ أن يكون عملية تدعيم

مستمرة ودؤوبة للجدار الذي يحول بين الروح الانساني والفناء المشرعة أسلحته عبر لحظات الزمن واستمراريته .

إن اللغة نفسها ، هي هزيمة للصمت أو الخواء ، والمعنى هو الهواء الذي يملأ قربة اللامعنى عادة . واذا كان الموت بمعناه الاجتماعي هو اليأس أو الخواء والاستسلام أو السكون ، فإن النص/الفن هو الأمل والامتلاء والمقاومة والحركة .

والفلسفة ، شغلت أبداً بحل مشكلة الموت ، ماقبله ومابعده كذلك ، ولم تعثر دوماً على الحل أو التشخيص ، إلاّ أن النص يجد حلاً لمقاومة فعالية الموت وشراسته . والعثور على اكسير المقاومة هذا ، إنما هو شيء من جوهر الأدب داخل النص .

ب ــ **خلق موقف من الحياة** : ولانهم يعرفون ان الموت العفوي حقيقة بيولوجية لامفر من حدوثها ، فانهم (يسكّون) النصوص الأدبية بروح القلق من الموت تتمازج مع محبة للحياة لاحدود لها ، كما تسك النقود لمواجهة الحاجة في التعامل الاقتصادي . إلاّ أن سكّ النصوص عفوي غير مصمم وينبع من ذات المبدع بتدفق طبيعي يثير الدهشة .

هل نقول ان حالة كالجنون تلك التي تسيطر على النص في بدايات تشكيله وتكونه، إنما يؤكد على تعلق الكاتب بالحياة. وفي أقصى صور التشاؤم والهرب من الحياة، تتألق صورة المحبة عنده نقيضاً لظاهرة الموت. والجنون هنا إنما هو خروج عن المألوف، وتأكيد على رغبة الكاتب في حياة جديدة له وللآخرين أيضاً.

والحياة مواقف متباينة ومتعددة، وهي نسبية، ولكنها مواقف تعبر عن موشور المحبة للحياة المتعددة الوجوه. أن يقود النص الى كراهية الشر، موقف. ومقاومة التعسف والظلم والفقر والمرض العضال، موقف. الموقف السياسي أو الايديولوجي أو التاريخي أو العبثي، كلها مواقف يبلورها النص مستخلصاً إياها من الحياة العامة لردها الى الحياة الخاصة. وما من نص يستكمل شرط اكتماله، إلاّ ويقود الى موقف ما. فالابداع دليل الموقف، ولكن الموقف وحيداً لايقود الى الابداع. وكما أن النوايا الصالحة لاتعطي شعراً أو قصة، فإن الشعر أو القصة لايمكن لهما أن يكونا بلا موقف. الموقف ليس مجرد نية صادقة، بل هو التركيب السري للنصّ يتسلل مع دم اللغة الى بنية النصّ المعقدة.

وفي كل الأحوال، فإن بناء الحياة من جديد على يد

الكاتب، هو موقف نهائي من النص تجاه الحياة، وإذ تتباين وجهات النظر من الموت والحياة والوجود والعدم عند الكتّاب، أو عند الكاتب في نصوصه المختلفة، فإن لعبة الزمن وما يعبر عنه بالاختلاف والتطور، تؤكد على حيوية الأدب نفسه.

إن الفلسفة في تاريخها الطويل، طالما تاقت الى حلّ الألغاز من أجل حكمة تصلها أو تهدف الى الكشف عنها. إلاّ أن الأدب في إبداعه المستمر، قد أدى الى وضع الانسان في مناخ البحث عن حكمة أو العثور عليها جاهزة. واذا كان للفلسفة الصرف فضل رسم حدود للحكمة وتقنينها، فإن الادب هو الذي وزع الحكمة دون ضوابط أو قوانين أو أوامر. انه الوسط الكيميائي الذي تنفلش فيه الحكمة لتصيب الناس في كل اتجاه.

يقول المعري:

وبين الردى والنوم قربى ونسبة
وشتان بُـرْء للنفوس واعلال

فانه به يقارب مابين الموت والنوم في اللحظة التي يباعد فيها بين الصحيح والخطأ في سلوك الانسان. وهو يكشف الحكمة في

كلمات قد تحتاج الفلسفة الى صفحات من أجل ضبطها وتقديمها .

الأدب حياتياً

قد لايكون النص في المفهوم السائد منعزلاً عن الحياة نفسها ، إلاّ أنه في التكوين الوظيفي لصانعي الفن ، كيان مستقل . وبقدر مايحاول الأدب أن يحافظ على استقلالية وظيفته وأهدافه ووجوده ، بقدر ما يكون ضد ما هو قائم .

النص المهادن ، إنما هو أدب عادي أو مألوف في أفضل حالاته . وقبول الأمر السائد أو الراهن والتسليم به ، ليس من صفات الابداع في شيء ، فالابداع خروج عن الثوابت أصلاً ، من حيث الشكل والمؤدى أيضاً .

في الشعر ، على سبيل المثال ، إذ يكون النص منسوجاً على منوال ماسبقه ، خاضعاً له مفردات وأفكاراً ، يتحول الى مجرد نظم ضمن شروط مسبقة الوضع . هذا من حيث الشكل ، وأما من حيث المؤدى ، فإن تكرار التغني بالاطلال وامتداح الامير والتقرب

من الحبيب كما كان يحدث في عصر سابق، إنما هو الآن قتل للشعر نفسه.

وهكذا، فإن وصف ماهو سائد دون اتخاذ موقف منه، وبشكل محدد دون أن يكون تفوقاً على الواقع السائد، إنما هو ضمور في النص يعني الجفاف أو الخواء أو اللافن.

الضد، هو مفهوم اللامهادنة أو اللاخضوع للهيبة التي تفرضها العادة والمألوف. ومعظم الوظائف المدرسية في موضوع (الانشاء) أو (التعبير) متشابهة، باستثناء القليل النادر منها إذ يتصل الموضوع بشيء من التفرد، أو أنه التفرد المبشر بالنص المستقبلي. والخلق الفني بكل أشكاله الموسيقية واللغوية والفنية، لايمكن له أن يكون تكراراً لما سبق أو رضوخاً لما تمّ التعارف عليه ومعرفته. انه حالة مضادة، ولكنه ليس بالمعادية.

في النظام التعليمي السائد للادب، يصر أستاذ اللغة العربية على طلابه أن يأتوه بجمل وأفكار سبق له أن أعجب بها أو انها تنتسب الى كتب ذات شهرة أو قيمة تاريخية. وكثير من الكتاب يقع في الفخ نفسه، فاذا هم تلاميذ فاشلون في مدرسة الابداع، يكررون ماسبق فلايعطون شيئاً لما هو قادم.

المجابهة، وليس التهرب، من صفات الانسان النبيل. ومن هنا تكتسب الكتابة نبلها. والاستمرار في التطور لايعني بأي حال التخلي عن وسام المجابهة الشجاعة لكل ماهو سيء وعادي في الحياة.

في قصيدتها «الزائر الذي لم يجيء» من ديوان (قرارة الموجة) تقول نازك الملائكة:

.. ومرّ المساء، وكاد يغيب جبين القمر
وكدنا نشيع ساعات أمسية ثانية
ونشهد كيف تسير السعادة للهاوية
ولم تأت أنت.. وضعت مع الامنيات الاخرْ
وأبقيت كرسيك الخاليا
يشاغل مجلسنا الزوايا
ويبقى يضج ويسأل عن زائر لم يجيء

تتابع:

ولو جئت يوما ــ ومازلت أوثر ألا تجيء ــ

لجفّ عبير الفراغ الملون في ذكرياتي
وقصّ جناح النخيل واكتأبت أغنياتي
وأمسكت في راحتي حطام رجائي البريءْ
وأدركت أني أحبك حلما
ومادمت قد جئت لحما وعظما
سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجيء

وفي نصّ نازك الملائكة ، الذي يبرز فيه النموذج السلبي لرؤية ايجابية من حب مستحيل ، في هذا النص يظهر موقف الضد من واقع مألوف وحياة مألوفة . وبمثل هذا التمني المضاد للحالة الايجابية ، تتكشف لنا جماليات لاحدود لها في اليأس والرجاء من خلال واقع مرموز أو رمز واقعي .

وبشكل عام ، لايمكن للنص أن يكون إبداعياً إلاّ بخروجه عن الذهنية المادية والتصور المألوف للحياة ، مهما كان النص واقعياً ، وإلاّ تحول الى كتابة تحكمها قوانين النحو والصرف والنموذج الراسخ في الذاكرة وحسب .

سابقاً ، وللتأكيد على خصوصية الأدب ، كانت هناك مقولة نظرية ، تبلورت فيما بعد عندما خرجت المقولة المعاكسة لها

الى النور، تؤكد على أن (الفن للفن)، بمعنى أن النص الفني يكتب لذاته دون أي اهتمام بالآخرين. والنص في هذا المفهوم مجرد نزوة أو أنه استعلاء شخصي لايعبر ماحوله أي اهتمام أو قيمة، فهو قد يبلغهم ما لاشأن لهم به، أو أنه يعنيه شيء في حياتهم وهمومهم وأحلامهم، انه شيء أشبه بالزخرفة الزائدة أو الفائضة عن الحاجة. والترف هو الاساس في صنعه.

ومثل هذا التعريف، لاأظنه قد ضلّل ذات يوم نصاً فنياً حقيقياً لواحد من سببين، الاول عدم وجوده أصلاً إلاّ في المناجاة المغرقة بالفردية، والثاني اندثاره مع نشاطات الانسان الاجتماعية والعاطفية والاقتصادية في الحياة الزائلة.

والمفهوم الآخر المعادي لهذه المقولة، هو (الفن للحياة)، وهو القيمة الاكثر شيوعاً اليوم في المشهد الثقافي، والاجماع عليه قائم من كافة وجهات النظر الايديولوجية والفكرية والسياسية أيضاً، وماعاد هناك تباين واضح في الاتفاق على حقيقة وجوده.

النص/الفن، يهدف الى سبر غور الحياة والاحاطة بها والتقدم بقيمتها وحيويتها نحو الأفضل. هو دفع للحاضر نحو المستقبل، واجتذاب للماضي كي يعيش في بؤرة الحاضر. الفن

للحياة ، رؤية يتفق عليها جميع منظري الادب تقريباً ، والكتّاب أنفسهم ، بالرغم من تهرب فئات منهم أن تستخدم تلك المقولة كشعار ، خوفاً من الصاق انتماء معين بها . والنص الادبي ، لم يخرج منذ تكونه التاريخي أصلاً ، عن كونه فناً للحياة . إنه كفن ، يعبر عن واقعية الحياة نفسها ، بالطريقة ذاتها التي تعبر بها البيولوجيا عن الجسد الانساني ، ولكنه لايستسلم لواقعها كما يفعل وصف نظام الدورة الدموية على سبيل المثال .

إلاّ أن النص ، مع بقية الأشكال الفنية للابداع ، إنما يحيل الحياة في نتيجة الأمر الى تجسيد للفن نفسه ، ليصبح مفهوم (الحياة للفن) هو صاحب الحظ في البقاء . الجهود الابداعية هي التي تبقى أبداً كتعبير عن الحياة نفسها ، وهي الآثار المادية المعبرة عن روح الحياة ، وهي الهدف . هي طريق الاكتمال وهي الطريق الى الكمال . والانسان لايمكن له أن يجد سوى الفن وسيلة للتعبير عن توقه الى الحياة والمحافظة عليها والتوهم بأنه باق فيها . كما أن الادب لايجد في عملية خلقه وتطوره سوى الحياة نفسها ، يأخذ منها ويعطيها . الفن والحياة قيمتان جدليتان لايمكن فصل واحدة عن

الاخرى في أي حال من الاحوال. وتطور قيمة منهما رهن بعلاقتها بالاخرى، سلباً أو ايجاباً.

تقليم شجرة في حديقة خاصة أسوارها عالية، يشبه مفهوم **الفن للفن**. والمساهمة في حصاد القمح أو زرع الاشجار في المناطق العارية، يشبه مفهوم **الفن للحياة**. واستنباط سلالات جديدة من نبات اقتصادي، أكان زهرة أم غذاء، يشبه مفهوم **الحياة للفن**. ودورة الفن هي دورة الحياة في كل الأحوال، تتداخل معها أو تكون فيها أو تحيط بها.

الأدب حيوياً

بين الواقع الملموس بالحواس الخمس، والخيال الموصوف بالسادسة يتم التفاعل الحيوي للنص. فالنص الادبي هو الحالة الاكثر نوساناً بين قطبي الواقع والخيال، أو بين المتجسد والمتوهم. والتقاط لحظة الانتقال أو التحول، هو جزء من عملية الاحساس بالنص وفهم طبيعته. وكما يلتبس على القارىء فهم قصة ان كانت تخييلاً صرفاً أو وصفاً حقيقياً لواقع ما، فإن تحديد لحظة اللقاء الذي يتم بين الملموس والخيال في النص ليس بالعمل السهل.

في قصته القصيرة (النفق)، يصف عبد السلام العجيلي أحداثاً وقعت في نفق يمتد تحت المجرى المائي لنهر الفرات. وبالرغم من معرفتي الوثيقة بقدرة العجيلي على التخييل الذي يصل به أحياناً الى مطابقة مع الواقع، فإنني تساءلت بسذاجة «هل هي قصة حقيقية ؟» فلم أظفر إلاّ بابتسامة محيرة من وجه العجيلي.

هناك عملية حيوية، كما في الطبيعة، مستمرة ولاقانون محدداً لها، تجري داخل النص. الكتابة هي العملية الحيوية للعقل في عمليتي الهدم والبناء المتلازمتين بداخله. وكما يحدث للغذاء في أجهزة الانسان، يهدم تكوينه ثم يتمثل بغية الحصول على مواد بناء جديدة للجسد، فإن الفكرة أو الصورة هي التي تهدم في داخل الكاتب بعد تمثلها للحصول على اللغة الجديدة التي تتجسد في النص المكتوب.

الواقع مادة، من وجهة نظر الادب، معرضة للهدم لبناء الفن. وكل مايمكن حصره من الاحداث والأفكار والصور والدلالات هي المادة الخام المقدمة لعملية الهدم البنائية المؤدية حكماً الى تكوين النص. والواقع يصبح عبر عملية الكتابة تخيلاً ترسمه الكلمات شكلاً نهائياً للنص. والنص في تمثله الاخير، يكون

عبر القارىء عرضة للهدم من جديد لاستخلاص الاهداف والاحاسيس منه .

وكثيراً ماتكون قيمة النص نابعة من سهولة ردّ العناصر التي كونته الى القارىء نفسه ، وكما النفس البشرية تأخذ وتعطي ، تحلل وتركب ، فإن النص هو القيمة القادرة على التحول من قيمة ساكنة الى حيوية انسانية اجتماعية وزمنية .

وقديماً ، كانت العملية الفنية ترتبط بالسحر . وفيما يصبح العلم بديلاً للسحر ، تنكشف الحقيقة التي تكمن في النص ، فاذا هو عملية حيوية ، كثيراً ماتصلح للتشريح كما يحدث للجسم البشري . ومصطلح ولادة العمل الفني ، إنما هو قياس على ولادة الكائن .

ويبدو أننا مدينون لعلوم البيولوجيا والكيمياء والفيسيولوجيا ، في وضع مفاتيح العثور على كيان للنص الفني وبالتالي فهمه . وتتّبع عملية خروج النص الى الحياة ، منذ الفكرة الجنينية أو التصور الأولي ، وحتى التجسد الكامل ، مروراً بمراحل الهدم والبناء والتمثل ، قد لايكشف عن حقيقة النص ومن ثم قيمته بشكل

مثالي، إلاّ أنها في كل الأحوال تساعد على تصور إرتباط النص بالحياة بشكل ما من أشكال الارتباط العضوية أو الاجتماعية. إن نظريات تأثير البيئة في الانسان، تنطبق على الابداع أيضاً. ودراسة ظاهرة (الاستخفاء) عند الحشرات والحيوانات، قد تساعدنا على فهم الادب الرمزي على سبيل المثال. كأنما نكرر الاعتراف بأنّ الطبيعة هي المعلم الأول للفنون والآداب على حد سواء.

الأدب اجتماعيــاً

في الحديث عن عمليتي الهدم والبناء الحيويتين، تبرز القيمة الاجتماعية أيضاً، فالهدم الذي يتوخاه النص لاينفصل عن هدف البناء بمعنى التجديد والإضافة والكشف.

ان هدم الحاجز الذي يقف بين الانسان والمعرفة على سبيل المثال، هو الهدم نفسه الذي يتوخاه النص ليزيل الفروق بين الناس، وهو الذي يؤسس علاقات جديدة بين البشر من خلال بناء قيم ومثل وأفكار وجماليات يحتاجها الانسان في مسيرته الشاقة.

انني أعترف بأن نصوصاً روائية وقصصية وشعرية ومسرحية

وغيرها، علمتني الحياة وكشفت لي عن أمور لاحصر لها، بأفضل مما علمتني إياه المبادىء والشعارات. كشف اللثام عن الزيف والسوقية الذي فعله تشيخوف في نصوصه، كان له أثر يفوق في العمق تلك الوصيات الأسروية. والشجاعة التي رسمها همنجواي، حفرت في النفس حتى القاع. وهكذا يمكن للادب أن يحقق اجتماعية الانسان بأفضل مما تتوصل اليه الوسائل الأخرى عادة.

واجتماعياً، يكون النص وجهاً لديموقراطية الانتاج العقلي، معبراً بخربة وإرادة كاملتين عن اتجاهات الكاتب، الذي سيصبح مرآة تعكس المجتمع نفسه. كما ان النص يعبر عن ديموقراطية التوصيل، لانه يبني علاقة سليمة مع القارىء لاتعسّف فيها ولا إكراه. لذا فإن النص الذي يبتز العواطف أو الأفكار على سبيل المثال، يخرج عن روحه الديموقراطية التي بني على أساسها.

والنص اجتماعياً، يصبح فردياً اذا ما اقترب من الذاتية، وهو جماعي اذا ما كان أقرب الى الآخرين. وليس كل نص أقرب الى الذاتية، وهو غير اجتماعي، فقصة حب فردية قد تكون صورة للمجتمع نفسه. كذلك ليس كل نص جماعي هو اجتماعي

بالضرورة ، فقصة مدينة كاملة أو حي كبير على سبيل المثال ، قد لاتحقق شرطها اذا ماعولجت برؤية فردية .

الخصوصية في النص ، ليست بالذاتية بأي حال من الأحوال ، فالخصوصية هي جزء من جماليات الأسلوب في تفرده . أما الذاتية فهي حالة متخلفة في الابداع ، لأن فيها من مراقبة النفس والاهتمام بها ، قدراً يبعد عنها شرط العفوية التي تساهم عادة والى حد كبير في خروج النص عن الاستلاب الجماعي أو التاريخي أو أي استلاب آخر .

الأدب اجتماعياً ، حالة من حالات تألق الكتابة باعتبارها نشاطاً انسانياً متقدماً على ماعداه . إنها الهندسة البشرية روحاً وعقلاً ، وبالرغم من أنها تحمل النقيضين ، الهدم والبناء معاً ، فإنها تعطي أبداً معنى التقدم للمجتمع . والنص الابداعي يكون جميلاً وهو يمنح الأمل مهما كانت سوداويته ، وهو في أقصى حالات هجائيته أو تهكمه يعني التغيير نحو الأفضل أو إلغاء ماهو سيء وقبيح وضار .

والنص يتحول عن جمالياته أي أهدافه ، إذ يكون مهادناً

يسعى الى المصالحة التامة بين القيم والمبادىء، ونستطيع القول هنا أن ليس كل نص صدامي مباشر نصاً ابداعياً، فالنص كما ذكرنا من قبل يقف ضد السائد والمألوف. وقد لايكون بحاجة الى أن يسفر عن هذا الوجه بشكل مباشر ليفقد قدرته على التواصل الاجتماعي الذي هو بحاجة إليه للتسلل الى البيئة العامة دون معيقات.

هناك مصطلح شائع، يردده الناس، كما أن الكتّاب يلجأون إليه في حالات الهجاء والتذمر، هو مصطلح «الزمن الرديء»، وكأنما بهذا القول، نعترف بأن الزمن السابق كان أفضل مما هو عليه الحال الآن. وفي ظني أن رداءة الزمن المستمرة، هي لصالح الكاتب، لانها من المكونات الاساسية التي تساعد على الوقوف في وجه تلك الرداءة، أي أن النص حالة مضادة للزمن الرديء المزمن.

الزمن السيء أو الرديء، هو الذي يعطي الابداع زخمه. ونسبية هذا المصطلح هو مانبحث عنه في النص، اذا ما اعترفنا باستمراره عبر التاريخ. وكثيراً مايكون نجاح قدرة النص على التمويه أو التورية أو الرمز كمصطلحات تعبر عنه، هو مقياس جودة

النص. وان أشكال الرمز المستخدمة على مر عصور الأدب، هي شيء من بلورة الدلالات الفنية عصراً إثر عصر. وكثيراً مايمكن للنص أن يكون رمزاً من رموز المجتمع أو الشاهد عليه، لذا فإن نسبية الرمز هي نوع من أنواع الكشف عن المجتمع المعاصر لظهور النص، إلاّ أن النص/الرمز، لايدل على العصر القائم وحسب بل على ماسبقه وماسيأتي من بعده.

حكايات «كليلة ودمنة»، التي أعاد بناء معظمها ابن المقفع عن حكايات وأساطير هندية وفارسية، مازالت حتى يومنا هذا دليلاً على قدرة الادب على أن يكون ظاهرة اجتماعية مزمنة، ومرتبطاً بعلاقة الانسان بالحياة الاجتماعية الضيقة «البيئة» والواسعة «الكونية».

لذا، فإن الادب اجتماعياً، لايعني انعكاس المجتمع القائم على النص بشكل آلي، إلاّ أن النص الفني يعكس ماسبقه وماهو قادم من زمن أيضاً وبشكل كيميائي. وهكذا نجد أن النص الذاتي، لايمكن له أن يحقق حالة الانعكاس تلك. وهكذا تبقى الفرصة أمام الفن متاحة بشكل أقوى لكي يكون الأبقى.

الأدب زمنيـاً

تظهر آثار الشيخوخة على وجه الانسان إذ يبلغ سناً معيناً، فهل لهذه الآثار من وجود على النص المبدع. قد تكون الحتمية في أن يمر الانسان عبر فتراته الزمنية المقدرة له، من طفولة وشباب وكهولة ومن ثم العجز فالموت، ولكن النص الذي يقاوم الموت بمعنى النسيان أو الضمور، هو النص/الابداع دون ريب.

الشيخوخة اذاً، لاتعرف سبيلاً الى النص الادبي، لانه لم يكتب إستجابة لطارىء، ولم يكن أبداً لزمن بعينه.

في النص زمنياً، يمكن لنا أن نتقصى النقاط الثلاث التالية:

آ ــ مدى استمرار الموروث أو التراث في النص، وقدرته على التواصل مع الخبرة التاريخية. هل هو ابن شرعي لاستمرار الزمن؟ هل النص غريب عن الموروث لاتجمعه به أي صفة أو صلة، فيكون أشبه بالنبتة تزرع في غير أرضها؟

ب ــ ماذا أضاف النص على ماقبله؟ أهو تكرار للسابق؟ أهو اجترار لما سبقه؟ أهو اعتماد كامل على الذاكرة التي التقطت،

بوعي أو من غير وعي ، الابداع السابق فكررته ؟ والنص هنا ، بمعنى الاضافة ، استحداث ، وبالدقة العلمية اختراع .

جـ ـــ قدرة النص على أن يكون حديثاً ، أي قدرته على المطابقة مع مفهوم (الحداثة) . وبالرغم مما أثير حول مصطلح الحداثة من جدال وخلاف أو شكوى ، فإن قدرة النص على أن يكون معاصراً ومقبولاً ، يعني أن شروط الحداثة تكون قد توفرت له . إن مصطلح الحداثة الذي أثار مخاوف المحافظين والسلفيين على مر العصور ، برغم أنه ليس بمستحدث لتوه ، فإنه كان دوماً العلامة الفارقة للنص المبدع في كل زمان .

والنقاط الثلاث التي استعرضت بإيجاز ، تعني أن النص زمنياً ، لايمكن له أن يكون إلاّ مستقبلياً ، له علاقة بالآتي أبداً ، فالنص الذي لايملك القدرة على الدخول في الزمن القادم ، يصاب بالاعراض الانسانية من شيخوخة فموت .

إننا مازلنا نقرأ ونتفاعل ونتأثر ونستهدي بالنصوص التي مر الزمن عليها ، دون أن يخلف تغضنا في جبين أي منها . المتنبي ، دانتي . ابن المقفع ، التوحيدي ، شكسبير ، تولستوي ، تشيخوف

وغيرهم من الذين تواصلوا مع تراث من سبقهم، وأضافوا، وكانت الحداثة صفة من صفات أعمالهم.

وهذه حكاية من كليلة ودمنة التي ترجمت الى عشرات اللغات، ومازالت نموذجاً يقتدى في جمال الحكمة، حديثة باقية منذ مئات السنين. يقول الناسك:

«زعموا أن غراباً رأى حجلة تدرج، فأعجبته مشيتها، فطمع في تعلمها، فراض نفسه فلم يقدر على احكامها. فانصرف الى مشيته التي كان عليها فلم يحسن. فبقي حيران متردداً، لم يدرك ماطلب ولم يحسن لما كان في يده الحِفْظَ. وإنما ضربت لك هذا المثل لتعلم أنك خليق، إن تركت لسانك وتكلفت علم مالا يشاكلك من كلام العبرانية، الاّ تدركه وان تنس الذي كان في يدك من غيره، فإنه قد قيل: يعدّ جاهلاً من حاول من الأمور ما لايشبه وليس من أهله، لم يدركه آباؤه ولا أجداده من قبله، ولايعرفون به»

من باب الناسك والضيف

الأدب زمنياً، يمتلك القدرة على مقاومة حمض الزمن

الفتاك، وبقدر مايمتلك من إبداع، فإنه يقاوم آفة الزمن التي أرعبت الجنس البشري، ولم تستطع بعد أن تقهر الابداع.

الأدب اقتصادياً

النص، ذلك المنتج العقلي، الذي يشبه في كثير من أحواله المنتج اليدوي، قد لايخرج عن القوانين السائدة للانتاج.

النص هو تراكم رأسمالي حقيقي، بمعنى أن الثروة الروحية للبشرية، يشكل الأدب وجوداً ملموساً لها، شأنه في ذلك شأن الابداع العقلي الآخر كالموسيقى والنحت وغيره. وكل نص لايضيف الى رأسمال الانسان شيئاً، هو إنتاج فاشل وغير اقتصادي.

النص هو إشباع للروح والعقل، وهو بهذا المعنى يمثل نظرية المنفعة في الاقتصاد. والنص الذي لايؤدي الى منفعة، هو إنتاج غير مقبول. القارىء يبحث عن منفعة ما يجنيها من النص، وإذ لايجدها يعرض عنه، فكأنما هو يطلق حكم الموت عليه.

والنظرة الاقتصادية للنص، اذا ماتجاوزت القيمة الى البنية

أو الى تفاصيل اللغة، هي البحث عن (اللغة الحدّية)، أي القدر اللازم من اللغة للمعنى. ولغة النص اذا مازادت عن حدّها فهذا يعني الترهل اللغوي، واذا مانقصت فإنها تؤذي المعنى وتبتره. هذه اللغة الحدية هي التي عبر عنها أحياناً بـ(البلاغة)، تعتبر مقياساً للنص في الحكم على أهميته وجماله. والاسهاب والتكرار من صفات الترهل، والايجاز اذا لم يعر الفكرة حقها فهو العجز.

لقد توصل النص المبدع عبر خبرته التاريخية الى شكل اقتصادي يقترب من الكمال أو المثالية أحياناً، إلاّ أنه لم يكن في يوم من الايام خاضعاً لتلك القوانين الصارمة التي تحكم الانتاج الزراعي أو الصناعي مثلاً، ومن هنا خصوصية النص الاقتصادي، التي تبقى مقياساً لأهميته.

*

عودة من جديد الى سطوح الموشور العديدة، تلك التي سمحت لنا بتقصي جوانب الأدب في النص، تطرح امكانية صلاحيتها كقياس للعثور على الابداع في النص، ولكنها امكانية قد لاتكون هي الصواب الكامل.

ان كيمياء الابداع المحيرة، والتي نظن أن آلاف العلاقات والمؤثرات هي التي تحدد تفاعلها ومسارها، تجعلنا أبداً في موقف الحائر من مشهد الخلق الانساني هذا. ومحاولة الوصول الى الكمال البشري التي يشكل الأدب جانباً منها، مازالت أمراً محيراً. وهذه المحاولة الشخصية، مجرد نيّة طيبة لاكتشاف الأدب، قد لاتفتقر الى الجدية العلمية في بعض من جوانبها، ولكنها ليست الشكل الأمثل، فهي اجتهاد يستند الى خبرة ذاتية من كاتب يبحث عن الصواب، والاجتهاد يبقى ظاهرة انسانية قابلة للتجريح أو التأييد، أو اثارة التفكير في أبسط الأحوال.

الفصل الثالث

كيمياء الكتابة
فيزياء التوصيل

علمتني أيام الدراسة الأولى أشياء كثيرة عن الحقائق والمسلمات العلمية، منها مادخل ساحة النسيان مختبئاً، ومنها مازال حاضراً يتحكم بكل شيء في حياتي، بدءاً من تعاملي مع الطعام وانتهاء بتفسير الغربة والوحدة. فالتلك العلوم الأساسية تتحول بداخلك الى نسق هندسي بديع يساعدك كذلك على تذوق الجمال. الرياضيات والكيمياء والفيزياء، مفاتيح تبدو لوهلة بعيدة عن الفن، فاذا هي بعد مصادقتها، تصبح دليلاً مساعداً لفهمه وتذوقه أيضاً.

.. تعلمت أن الاختلاط هو عملية فيزيائية، وأن التمازج عملية كيميائية. ان غمر قطعة من الخشب في الماء لن يؤدي بأي حال من الاحوال الى مادة جديدة، كما أنه يمكن متى نشاء فصل الخشب عن الماء مهما كانت فترة الاختلاط طويلة. وأما حرق

الخشب بالنار فهو عملية كيميائية ستؤدي حتماً الى ظهور مادة جديدة تغاير في مواصفاتها ماكان عليه الخشب قبل التمازج بالنار .

وقد علمتني الحياة بذكائها أنّ الحب عملية كيميائية ، بينما الزمالة مثلاً بين رفيقين هي عملية فيزيائية . الثورة الاجتماعية والسياسية كيمياء ، وأما الاصلاح فهو من الفيزياء .

وفكرت في عملية الكتابة ، كيف تتحول الفكرة أو الومضة أو لربما الدهشة في الداخل ، وعبر عملية لابدّ أنها كيميائية ، كيف تتحول الى نص مكتوب . فكرت في كيمياء الكتابة .

الفكرة كقطعة الخشب تحرق في داخل الكاتب ، لتخرج مادة جديدة هي التي يسمونها بالنص ، شعراً كان أم عملاً روائياً أو مسرحياً أو غيره . وعلاقة القارىء بهذا النص ، والتي يصطلح على تسميتها بالتوصيل ، وان غيّرت أحياناً شيئاً في هذا القارىء ، فإنها تبقى قياساً لعملية الكتابة أو الابداع ، مجرد عملية فيزيائية .

وها هو التبسيط في محاكمة الامور ووصفها ، يستدعي نفسه لحظة تلوح صعوبة تلك الامور في أفق التفكير ، فتتخيل عمليتي الكتابة والتوصيل على النحو التالي :

الكتابة	تؤدي	الكاتب	عبر	الموضوع أو الفكرة
التوصيل	تؤدي	القارىء	نحو	الكتابـــــة

فهل يمكن التعبير بمثل هذه البساطة عن كيمياء الكتابة وفيزياء التوصيل، أم أن حرارة تفاعلات الابداع تحتاج تعمقاً أكبر، وان آثار التوصيل ليست بمثل هذا التبسيط ؟

عن كيمياء الكتابة

الحديث عن الكيمياء يذكر بمتعة السحر عند البسطاء. والسحر يستدعي الحديث عن أصول الفن وجذور الكتابة الابداعية. من كتاب «الغصن الذهبي» للسير جيمس فريزر نورد الظاهرة التالية:

«وتشير كتب الهندوس القديمة الى إحدى القواعد الهامة التي تحتم على الرجل أن يجلس ليلة زواجه صامتاً مع زوجته الى أن تبدأ النجوم تتلألأ في السماء، حتى اذا ماظهرت (نجمة القطب) كان عليه أن يلفت نظر زوجته إليها، ثم يخاطب النجم قائلاً: أيها النجم الثابت، إنني أراك ثابتاً قوياً في مكانك، فلتقف الى جانبي إذن أيها النجم اللامع الوضاء. ثم يلتفت بعد ذلك الى زوجته

ويقول لها : لقد منحني «بريها سباني» إياك حتى تحصلي عن طريقي أنا زوجك على الذرية والنسل . الا فلتعيشي معي لمائة خريف .

وتعبر قصيدة كيتس الغزلية عن هذه الأمنية ذاتها حين تقول :

أيها النجم المتلألىء . ألا ليت لي مثل ثباتك وفوتك ورسومك

وأنت تطل من علياء مجدك وعزلتك وانفرادك طيلة الليل»

وخلال دراستي الجامعية في كلية الزراعة ، قضيت أوقاتاً طويلة في المختبر ندرس علوم النبات والكيمياء والحيوان ، إلاّ أن شبح الكيمياء لم يبتعد لحظة عن خطوات الدراسة وأعترف بأن الدهشة التي كانت تعتريني وأنا أراقب ظهور مادة جديدة أمام عيني ، أدت اليها تفاعلات بين مواد أخرى تنشر حرارة أو سحباً من دخان أو أنها تسبب اختلاجات في الألوان وتحولات فيها ، فالاحمر يصبح بنفسجياً والابيض يتحول الى لا لون ، هذه الدهشة كانت بداية التفكير في طريقة تحولات الأفكار واللغة .

تلك المتعة تدغدغ أحاسيسك وتوقظ مناطق خفية في

عقلك، هي التي تجنيها أحياناً من مراقبة التحولات ومحاولة فهمها. وكنت أحاول أن أفهم سر المتعة هذه، وأنا في وحدتي أمام الورق الابيض. وأتذكر الاضطراب الداخلي الذي يعتريني فيما أفكر في مدخل للتعبير عن فكرة أو صورة أو موضوع يدور في عقلي قبل الشروع في عملية الكتابة، أتذكر ماكان يحدث في المختبر العلمي من تحول ووهج ودهشة.

لقاء عاطفي مفاجىء، قد يكون حافزاً لولادة فكرة جديدة لاصلة لها بذاك اللقاء. وزلزال خفيف يضرب المدينة ذات ليلة، قد يفجر صوراً تولد قصة عن فشل في الحب. وهكذا تكون الامور أحياناً. ومعظم الأعمال المكتوبة التي مزقتها بعد ذلك، كانت تأتي نتيجة لتصميم مسبق، وقد ولدت دون عفوية، أو انني كنت مطالباً بها أو مكرهاً عليها، وبخاصة تلك التي تحدث عقب أحداث كبرى في المجتمع كالحروب والاضطرابات على سبيل المثال.

إنّ سرّ مايكمن وراء التحولات التي تجري في الداخل، لايستطيع الانسان أن يدرك شيئاً منه إلاّ بعد الانتهاء من صياغة

كتابتها لتصبح نصاً جاهزاً فالآثار الناتجة وحدها هي التي تدل على طبيعة العمل في الداخل.

القلق مثلاً، وهو من آثار التحولات التي تطرأ على الأفكار وهي في طريقها الى أن تصبح (كتابة). والخوف من الفشل في استكمال الصورة الجنينية، والحساسية المفرطة التي تشبه أحياناً مظاهر الجنون المؤقت لحظة التفكير في الكتابة، والتركيز المرهق خلال فترة زمنية على موضوع دون سواه، ظواهر تشبه أحيانا عملية الولادة عند الانثى وهي من آثار تلك التحولات الداخلية.

أحياناً، لا أصدق أنه يمكن أن أتحول الى كائن شرس أو راغب في الموت، كما يحدث لي وأنا أتعثر في الوصول الى الصيغة النهائية للنص. فهل أن ذلك السلوك الشرس والرغبة القاتلة، من آثار تلك التحولات؟

هل الهدوء الذي يهبط فجأة على الكاتب بعد (إخراج) النص من ذاتيته، دليل على إنتهاء التفاعلات الكيميائية التي رافقت أو دلت على عمليات الكتابة منذ بدايتها مروراً بالمختبر وانتهاء بالشكل الكامل للنص؟

لماذا الكآبة أو التشاؤم أحياناً في نص ما . ولماذا التفاؤل والفرح في نص آخر ؟ وهل الموضوع أو الفكرة الأساسية هما اللذان يمليان ذلك الشكل المحدد للنص المكتوب المعد للقراءة من قبل الآخرين ؟ وهل هناك سمة معينة تحكم الابداع الادبي عند كاتب معين ، خلال فترة محددة ، ولماذا ؟

كيف يمكن لنا أن نحدد مسار فكرة بسيطة ، كالانتقام من الظالم على سبيل المثال ، منذ بدايتها وعبر دهاليز الكهف الداخلي وتفرعاته ، وداخل المختبر الابداعي للكاتب وانتهاء بتجسّدها في نص معقد التركيب ؟

وإذا كانت النظريات الحيوية والقوانين الرياضية والمنطقية ، تحاول أن تتبع مسار حبوب اللقاح الملتقية بالمبيض في زهرة ما ، والى أن يصبح التفاعل البيولوجي ثمرة ، فهل يمكن لنا أن نجد إجابات عن سر الابداع الفني للنص المكتوب ؟

أسئلة .. أسئلة ، ولكن التكهن مازال هو المسيطر على فهم العملية الكيميائية للابداع . فهل يمكن لنا أن نبدأ بالحقائق العلمية التي تحكم العالم الآن أو انها في سبيلها الى وضع اليد عليه ، أن

نبدأ بالافتراضات التي قد تكون مجرد فذلكة لغوية أو فلسفة غائمة أو أنها احتمال يخضع للمصادفة ؟

كيمياء الابداع لاتخلو من صلة تربطها بالتناقض القائم في الحياة، هو أساسها . يقول لاو تسي في كتابه «الطريق والفضيلة»

منذ أن عرف كل انسان على الارض
جمال الجميل
وجد القبيح ،
منذ أن عرف كل انسان على الارض
أن الخير خير
وجد الشر .
حقاً :
الوجود وعدم الوجود ينبع أحدهما من الآخر

جاءت مرحلة الكيمياء في المشهد الانساني الواسع ، عقب مرحلة السحر ، كتعبير عن انتقال المعرفة البشرية من الغيبي الى المادي . وبالرغم من تقنين الكيمياء في قوانين وحدود ، فإنما يجري من تفاعلات ساخنة شديدة التفاعل أو باردة بطيئة التكوين في داخل المبدع ، فإن الكتابة لايمكن لها إلاّ أن تكون ذات طبيعة

كيميائية. وبالرغم من أنها مازالت شبه مجهولة لم تستنبط لنفسها القوانين الواضحة الوصف، فإن دلالاتها وخطوات تكوّنها ونتائجها أيضاً لها صلة بالكيمياء.

يذكر الدكتور (لي)، وهو طبيب أميركي، في معرض البحث عن سبب غلبة اللون الاصفر على لوحات الفنان (فان غوغ)، ان سبب هذا الامر يعود الى إصابة الفنان بالتسمم بمادة الديجيتالين التي ثبت أنها كانت سائدة في العقاقير التي كان يتداوى بها الفنان في أيامه الأخيرة. ويؤكد الطبيب على أنه منذ العام ١٧٨٥ تم اكتشاف أثر هذه المادة على الرؤية فيغلب عليها اللون الاصفر وتتسبب في عدم التمييز بين الأحمر والأخضر. ولما كان الديجيتالين يستخدم في مداواة الصرع الذي كان الفنان يشكو منه، فإنه من المحتمل أن يكون قد لعب دوراً في إعطاء لوحات الفنان سمات معينة.

إلاّ أن مثل هذا التحليل الميكانيكي، وإن استند الى الحقائق الطبية، قد لايكون مدخلاً أساسياً الى فهم عبقرية الرسام، وإلاّ تحولت العقاقير والكثير من المواد المتوفرة في الطبيعة الى أسباب رئيسة في خلق الفن. إلاّ أن الاسانيد المادية في كثير

من الأحايين تكون عوناً على فهم طبيعة الابداع ولايمكن تجاهلها لما فيها من آثار على تكوين المبدع البيولوجي والنفسي.

ومثل تلك الدلالات الكيميائية، على ضعف آثارها أو قوتها، هل يمكن لها أن تقول لنا أن ارتفاع الضغط الشرياني عند كاتب قصة قد يعطي لأعماله سمات معينة كالتشاؤم مثلاً أو التعلق بالقيم الميتافيزيقية والطوباوية على سبيل الافتراض. وأن اصابة موسيقيّ بالسل أو بالربو تجعل مقطوعاته تتجه نحو تركيبات لحنية معينة وأنها قد تتلون بالرقة أو بالعنف. وان الضعف الجنسي عند شاعر هل يدفعه نحو مزيد من الشعر الغزلي ؟

(المزاج) أو (التركيب العضوي) للمبدع، يلعب دوراً خطيراً في بناء الابداع، إلاّ أن المختبر الداخلي لهذا المبدع بطبيعته وقوانينه الخاصة به، هو الذي يعطي للصياغة النهائية للعمل الفني شكلها. وكما أن البيئة أو المجتمع أو العالم الخارجي يلعب الأثر الفعال في بناء البنية الداخلية للمبدع، فإن تلك العوامل تساهم أيضاً وبشكل ما في تحديد إتجاهات التفاعلات الكيميائية للنص قبل ولادته كياناً سوياً منفصلاً عن ذات المبدع ومتفاعلاً من جديد مع العالم الخارجي أو البيئة أو المجتمع.

أفادتني دراسة العلوم الحيوية والعلوم الزراعية في تنظيم العقل المراقب للحياة عضوياً . فالتجارب التي يجريها الباحثون على صنف نباتي ما ، تكشف لك عن دور يلعبه الضوء في نمو ذلك الصنف ، كما أن ثمة أدواراً هامة للسماد وطبيعة التربة ونسبة الرطوبة فيها ، تلعبها في اقتصاديات هذا الصنف . وقد استطاعت العلوم أن تتحكم نسبياً في معرفة أسرار النبات والحيوان ، فهل تستطيع تلك العلوم أن تكشف عن سر الكيمياء الابداعية ؟

اللغة وسيلة الكاتب ، واللون أداة الرسام ، والنوته يستخدمها الموسيقي في تصوير ألحانه ، فهل هناك من تشابه في كيمياء الابداع عند هؤلاء ؟

اللحن جنيناً يغلي في صدر الموسيقي دندنة ، واللون يتفجر في عيني الرسام بحثاً عن مساحات وخطوط . فهل اللغة هي بداية الولادة عند الكاتب ، أم أنها الافكار المجردة تدور في رأسه ، أم أن المؤثر المباشر يفجر الطاقة الكامنة في أعماق الكاتب ؟ وهل الكاتب مستودع تجميعي لمواد أولية تأتيه من الواقع أو لربما من الذاكرة ، يسخنها بنار أعماقه ، يقطّرها أو أنه يصطفيها فيعيد صياغتها من جديد ؟

أسئلة تطرح عادة على الكاتب: كيف ولدت الفكرة عندك؟ كيف استطعت بناء الشكل أو تشكيل الموضوع؟ متى تكتب؟ هل للطفس أثر في مزاجك الفني؟ هل تستجيب للأحداث الكبرى في المجتمع أو الكون فتعبر عنها بسرعة ويسر؟

أسئلة.. أسئلة، ولا جواب عليها بظني إلا بالتعرف على شيء، من الصعب فهمه بسهولة هو كيمياء الكتابة.

*

قديماً، استخدم مصطلح (الوحي) وماتفرع عنه من دلالات كشيطان الشعر أو الالهام، لوصف حالة الابداع من الظاهر. فهل الوحي أمر غيبي، نرمي عليه بجهلنا في تفسير الابداع، ولقبول الكتابة كظاهرة صعبة التفسير؟ أم أن الوحي شيء يمكن وصفه وتحديد هويته والامساك بالخيوط التي تحركه أو تربطه بذات الكاتب!

ما الذي أوحى لك بتلك القصة؟ مثل هذا السؤال التقليدي الذي يطرح على الكاتب أحياناً، يحمل في أعماقه

الفكرة الشعبية القديمة عن علاقة الكتابة بالوحي. كما أن قول الناس (شيطان الشعر) قد أوحى له بتلك القصيدة، هو من المسلمات الاجتماعية إذ يدور حديث ما عن شاعر. وها هو الإلهام قد نزل عليه، جملة تقال مثلاً عن كاتب درامي، في معرض الحديث عن مشهد من مسرحية له. وفي الحقيقة، ليس هناك من بدائل عن تلك الأوصاف كي تعبر عن ضعف قدرتنا في الفهم الكامل لإسرار (الطبخة المعقدة) لعملية الكتابة.

فجأة، تظهر على شاشة رؤيتك نقاط لامعة تتطاير أمام عينيك أو بصيرتك، لتتجمع في بؤرة خاطفة للبصر، هي جنين (كتابتك) القادمة أو (نصك) المرشح للتجسد لغة مقروءة.

أو أنك تستيقظ من نوم أو ركود، وقد لمعت فكرة ما في صدرك، تلهث معك أو أنك تلهث منها، لتستقر في أعماقك مبتدئة مسيرة التحول الى شيء اسمه الادب. فهل يمكن لمثل هذه الحالات أن تكون الوصف الحقيقي للوحي ؟

سابقاً، وربما أيضاً في هذا الزمن، مازال مصطلح الوحي، يستمد وجوده من القوى الخفية للطبيعة، من تمازج الانسان بالطبيعة المنظورة أو غير المنظورة.

أسئلة ، يمكن لها أن تثار دوماً :

مامعنى أن يوحي دخول غابة أو مراقبة فراشة أو مشاهدة زهرة للكاتب بأفكار معينة ؟

ومامعنى أن تثير تلك الأشياء في نفس الكاتب أحاسيس قد تؤدي الى تشكل صورة ما ؟

مامعنى أن توحي للكاتب أخبار ثورة في بلد ما ؟

ومامعنى انفعال الكاتب بحادثة ظلم يقع على انسان أو مجتمع بأسره ؟

مامعنى الآثار المترتبة على لقاء امرأة جميلة أو رجل ذكي أو طفل تلمع عينيه بالبراءة أو عجوز تنطق ملامح وجهها بالاستسلام أو شاب يتفجر جسده بالإصرار ؟

مامعنى أن يتكرر رمز زماني أو مكاني في أعمال كاتب دون غيره ؟

ومثل هذه العوامل أو الاثارات ، تصنف عادة على أنها خارجية وهي التي قد تشعل نار فكرة ما ، وهي التي يمكن تسميتها في ظروف معينة على أنها (المحرّض) .

والتحريض أحياناً قد يكون الشرارة التي تشعل كهرباء

الداخل، لتبدأ العمليات الكيميائية خط سيرها الذي ترسمه لنفسها. إن الكاتب بخاصة والفنان بعامة، من أكثر الكائنات العقلية تأثراً بالمخرض، خارجياً كان أم داخلياً.

يا لها من بوابة ضيقة/واسعة، تلك التي يدخل منها المخرض الى النفس. إن شهوة الكتابة، تتفجر بشبق لاحدود له من خلال فكرة أو حدث أو نموذج إنساني أو شيء ما لايمكن تسميته. وليس لأن الفكرة أو الحدث أو النموذج أو غيره من المخرضات، هي العامل المسبب، بل لأنها تلمس شيئاً خفياً في النفس كان بانتظار الاشارة. إن الولادة قائمة في المختبر، وهي في حالة كمون لايحركها إلاّ مؤثر ما يدهمها أو يفاجئها في لحظة ما. وهذه الحالة قد تكون هي الوحي.

الحاجة الى النبوءة، شيء من الوحي أحياناً. تنظر من حولك، فتجد أن الأمور لاتستوي في كمالها النسبي أو صحتها إلاّ من خلال تصور شيء جديد، فتتجه التفاعلات نحو هدف، كما تفعل الكائنات الدقيقة تسعى نحو قطب ما أو باتجاه الضوء في معظم الحالات. هذا السعي الحثيث نحو أقطاب طبيعية كانت أم

اجتماعية أم انسانية ، هو من غرائز الابداع ، أو أنه الابداع في حالة ما قبل التحفز للدخول في مغامرة المختبر الكيميائية .

وتلمس الواقع المنظور من حولك ، أو غير المنظور ، لامتصاصه وفهمه ، هو خميرة العمل الفني أحياناً ، من أجل نبوءة كان أم بسبب احتواء هذا الواقع وتطويره ، هو من الوحي أحياناً .

كثيرة هي الاحلام التي تهاجم الروح في فترة النوم أو اليقظة . وكثيرة تلك الأحلام التي تكون المواد شبه الجاهزة للكتابة . فهل الأحلام جزء من الوحي ؟ أم أن تلك الأحلام هي الصور المتتابعة التي تعبر عن الرغبة المعرفية !

أعترف بأن أعمالاً متعددة لي من القصص القصيرة الكاملة أو المواقف الروائية الجزئية أو المشاهد المسرحية ، قد اختمرت في أحلامي الليلية . وإذ أستيقظ فجأة لأستذكرها من جديد ، أجدها متكاملة وكأنها كتبت بتقنية وتسلسل واع لامثيل لدقته . وقد يتجاوز الأمر الشكل العام لقصة قصيرة ، الى حوارات كاملة بين الشخوص ، أثبتها برمتها في النص . ولا أعلم ان كان مثل هذا الأمر يحدث لكتّاب آخرين ، ولكنني على ثقة من أنني لست

بحالة شاذة، مما يجعل يقيني شبه كامل بأهمية الأحلام في تكوين الأدب.

أحياناً، تكون الأحلام أعمالاً فنية شبه متكاملة، مؤلفها اللاوعي، ومخرجها هو النظام الرغبوي للكاتب. كما أن تلك الاعمال لاتبتعد عن الواقعية بجوهرها وشكلها.

لنسمّ الكاتب، اذا جازت لنا تسمية ماهو غير ملموس وغير مادي، بأنه الجهاز البشري الأكثر حساسية والأقدر على توليد اللغة، لتفسير مايسمى بالوحي. ولنسمّ لغة النص بأنها الوحي في حالة التجسد. ولنسمّ التجسد بأنه ثمرة من ثمار التفاعل الكيميائي لأعماق الكاتب.

سؤال : كيف يمكن الحصول على تفسير لتلك الحساسية التي يتمتع بها المخبر الكيميائي، في اصطفائه لما يمكن أن يسمى بالمحرض الخارجي أو الوحي أو النبوءة أو الأحلام أو مخزون الذاكرة الفردية أو الجمعية أو .. أو ....

جواب : من يعلم!

سؤال : ألا يمكن للكاتب نفسه أن يعلم ؟

جواب : عبقرية كيمياء الكتابة في أنها عفوية ، بالرغم من تحكم البيئة أو مايسمى أحياناً بالآخرين والتاريخ في تحريك قوانين تلك الكيمياء .

سؤال : هل تلعب (الخبرة) دوراً في تلك الكيمياء ؟

جواب : الكيمياء هي الخبرة ، ولكن الخبرة متفردة ليست هي كيمياء الكتابة بأي حال من الأحوال .

سؤال : أما من قدرة على تسمية دافع رئيسي لفعالية تلك الكتابة ؟

جواب : ليكن الجواب على النحو التالي : متعة الكتابة .

سؤال : أيهما أكثر متعة ، التخييل أم الكتابة ؟

جواب : الكاتب نفسه هو الذي يحدد الاجابة ، ولكل كاتب اختياره .

*

ماهو التخييل ؟ أهو صناعة التوهم ، أم أنه تحفز الحواس في صنع الصور والأفكار لتقديمها الى مختبر الكتابة مادة جاهزة تدخل في الصياغة النهائية للنص !

التخييل، هو الاختراع، وهو قدرة العقل على (المونتاج) اللازم لتآلف الصور القائمة والأفكار المتناثرة من أجل وضعها في صيغة جديدة، وهو في صلب العملية الكيميائية المعقدة لدفع مكوناتها من حالة العجز عن التشكل الى التشكل نفسه. وهو المتعة التي نعتبر رياضة للعقل في تخلصه من سأم (العادي) وملل (اليومي المألوف).

هل نقول أن التخييل يساهم في صنع المتعة الداخلية للكاتب، وإن لذة الكتابة تصبح في نهاية المطاف المحرك الأساسي لحياة الكاتب! هل الكتابة صورة من صور متعة الاكتشاف والكشف، أم أنها متعة لذاتها كما هو الغناء أو الحركات الرياضية أو لعب الشطرنج...

الأم، برغم عذابها في قذف جنينها الى الحياة، تستشعر لذة الخلق، كما يحدث للنحات عندما يحاكي بتمثاله الكمال البشري. وعندما يصدق الآخرون الكذبة البيضاء التي يرويها لهم مدمن على صنع الكذب طعماً لاجتذاب الناس إليه، تكون المتعة.

لذة الكتابة، في أنها خروج من الزمن الموقوت الى الزمن

الفني. كتابة التاريخ تحافظ على الزمن بأمانة، والرواية تخترع الزمن الروائي، وتلك هي المتعة.

مقاييس وقوانين وشخوص وأمكنة، بالرغم من علاقتها الظاهرية بالمحيط، إلاّ أنها في الكتابة تكون عالماً مغايراً تماماً، إذ هي تصبح كوناً قائماً بذاته. فهل تتحقق بذلك ألوهة البشر، أم أنه تحقيق لغريزة التفرد.

تلك الحرارة التي تنبعث من التفاعلات الكيميائية للكتابة خلال تكوّن النص في الداخل، قد تكون التعبير المادي عن تكوّن اللذة. لذا يمكن القول أن الكتابة هي حالة ارتفاع درجة الحرارة للروح الانساني الخلاق، كما في الفرح والحزن. وهكذا يمكن وصف الكتابة غير الخلاقة بأنها كتابة باردة. الكتابة النمطية، أو كتابة المناسبات، والاستجابة المباشرة للحدث الخارجي، كتابة غير خلاقة لاتعطي الكائن المكتوب وجوداً في العمق الانساني والزمني، كالذي يمكن للكتابة الساخنة أن تعطيه.

ينبري لنا (النفري) في كتابه (المواقف)، والذي لم يكن ليهتم بجمع نصوصه أصلاً، نموذجاً على الحرارة المتألقة في الكتابة. يقول في موقف (القرب):

أوقفني في القرب ، وقال لي مامني شيء أبعد من شيء
ولامني شيء أقرب من شيء، إلاّ على حكم إثباتي له في القرب والبعد .

وقال لي ، البعد تعرفة بالقرب ، والقرب تعرفة بالوجود .
وأنا الذي لايروقه القرب ولاينتهي إليه الوجود .

.....

وقال لي ، لابعدي عرفت ولاقربي عرفت ،
ولا وصفي كما وصفي عرفت
وقال لي ، أنا القريب لا كقرب الشيء من الشيء ،
وأنا البعيد ، لاكبعد الشيء من الشيء .

.....

وقال لي ، القرب الذي تعرفه مسافة ، والبعد الذي تعرفه مسافة .
وأنا القريب البعيد بلا مسافة .

إن سرّ هذه التفاعلات الابداعية ، لايكشف عنه عادة إلاّ من خلال النتائج التي تؤدي إليها تلك التفاعلات . فهل تعني شدة حرارتها أو طول فترة تخمّرها ، أن للنص قيمة أعلى . أم أن

لكل نص تفاعلاته الابداعية الخاصة به، كما أنَّ لكل كاتب خصوصيته الكيميائية.

وفي كل الأحوال، فإن استمرار لذة الكتابة على التحقق، لدليل على أن مختبر الكاتب مازال ناشطاً، أو أنه في حالة العمل السليمة. وعندما تتلاشى تلك المتعة تدريجياً أو فجأة، فهذا يعني أن المختبر ماعاد صالحاً للتفاعلات الابداعية، وإن الكتابة قد أعلنت عن موتها قبل موت الجسد. فهل أجرؤ على القول بأن مؤشر حياة الكاتب هو استمرار لذة الكتابة عنده ؟

هل يمكن تصور الكتابة على أنها حالة استمرار عند الكاتب، أم أن التوقف بين فترة وأخرى، دليل على حاجة المختبر الداخلي للراحة كما يحدث للبطارية التي تحتاج الى شحنها عندما تقارب طاقتها الداخلية على الانتهاء. وبظني أن في هذه المقاربة، إشارة الى حاجة الكاتب المستمرة الى العالم الخارجي يمده بالطاقة اللازمة لاستمرار كيميائيته في التفاعل المبدع.

عن فيزياء التوصيل

قد يتحول النص بفعل القراءة الى نص جديد كما يحدث

عادة للنص المسرحي عندما يشخص على الخشبة. وليس هذا الانقلاب أو التغيير بدليل على عدم الفهم أو سوء القصد في كل الأحوال، ولكنه قد يكون الدليل على أن النص كائن حيوي، مثله مثل الانسان نفسه، تفهمه أو لاتفهمه، تحبه أو لاتحبه، تتعاطف معه أو تنفر منه أو تتبادل معه موقف الحياد، وتؤمن به أو يثير فيك الشك، تتفهمه أو تنكره؛ يشبهك في أشياء أو نقاط أو يختلف معك في زوايا ومواقف.

النص الأدبي الذي يصل الى قارىء، لايعني دوماً أنه يصل الى آخر بالشدة أو الطريقة ذاتها. وكما للكاتب مختبره يختص بتفاعلاته، فإن للقارىء تكوينه الخاص به، تشارك الذاكرة والثقافة المكتسبة والمزاج في صنعه. وتبقى العلاقة بين الكتابة والقارىء علاقة فيزيائية، وإن ساهمت أحياناً في تغيير أو في خلخلة يقينه أو رؤيته.

الكتابة، من وجهة نظر القارىء، عندما تتجسد في نص ما، هي لغة مرئية أو مسموعة، ولكنها تحمل عادة شحنة تعبر عن تحتية اللغة، بما يسمى بالدلالة التي تتشكل عند القارىء. هذا التحول اللاكيميائي في اللغة، يصنعه القارىء نفسه للوصول الى

اللغة التي يفهمها أو يحلم بها أو أنه يتصورها لحم الفكرة وعظمها.

القارىء، قد لايرتعش أو يهتز إنفعالاً لنص ما، ولكنه معرّض لان يصاب بندبة تخلف علامات في نفسه، تبقى أو تزول مع الأيام. وهذا التقابل أو التنافر أو التطابق، تأثراً أو إثارة للتفكير، هو التوصيل الذي يتم عبره انتقال ملكية النص المؤقتة من الكاتب الى القارىء.

النص ليس شكلاً ترسم اللغة حدوده وتضاريسه وحسب، النص حجم له عمقه. وسبر أغوار النص للوصول الى تحتية اللغة، هو أعلى حالات التوصيل التي يجاهد القارىء لتحقيقها. والنص هو الذي يحدد نفاذية ذلك التوصيل، مما يؤكد على أن للنص المكتوب قدرة على التوصيل كما هو الجسم الذي يتحكم في توصيل الكهرباء.

هل هناك نص عقيم على التوصيل، أو أنه لايسمح للقارىء بالدخول في أعماقه لاكتشاف جوهر اللغة. وهل هناك نص لاتحمل لغته الايحاء اللازم للتواصل مابينها وبين القارىء ؟

في كتاب شعري، أعيد قراءته للمتعة (وكثيراً ماتكون إعادة قراءة النص الواحد لسببين، أما للاستعصاء على الفهم، أو لتوليد المتعة من جديد)، قمت بقراءة مقطعين، على شاب، من (قصيدة الطين) لمحمد عمران:

المقطع الأول: تقف حبيبتي في قلبي /على قدميها المائيتين/ تنبت غمامة خضراء /تعلق أغصانها في الأفق/

المقطع الثاني: كتبت عينيك على الينابيع /والدموع/والضحكات/ قرأهما العشب دون أن يلثغ

وقال الشاب متسائلاً: لم أفهم سبب حبك لهذا الكتاب، فالمقاطع التي استشهدت منها على ذاك الشعر غير مفهومة. مامعنى أن حبيبته تقف في قلبه، وان قدميها مائيتان، وهل هناك غيم أخضر، وهل يقرأ العشب كما نفعل ونحن و ...

وكنت أتمنى أن أقول له، إنها طاقة الايحاء تتفجر في لغة الشاعر فلاتصيب إلاّ من عنده القدرة على التلقي. ولكني فضلت الصمت.

التوصيل، مشكلة اجتماعية وشخصية في آن، ويمكن لها

أن تثير القضايا الكثيرة. وبظني أن اختيار ثلاث من تلك القضايا، قد يكشف عن تحول التوصيل من وجه مقابل للابداع الى أزمة في اجتماعية الكتابة وانسانية وجودها.

القضية الاولى، تتمثل في قدرة النص على التوصيل، وعلى مايحمله من طاقة ايحائية لدى القارىء، تتفاوت مابين الفهم المباشر الى الاستبطان، وبمعنى آخر، فإن الكتابة هي القطب المولّد لعملية التوصيل.

ماهو الايحاء؟ انه قدرة اللغة على نقل فكرة أو صورة بمفردات هي من صنع الكاتب، خلقاً أو اختياراً. إنه حرارة نص معين بخصائص معينة للوصول الى القارىء أو المتلقي. وهو الشكل المتحول للكتابة، بدءاً من صنع حلم للقارىء وانتهاء بدفعه الى تحسس الواقع. والنص بلا إيحاء، لغة متحجرة صعبة الهضم أو انها ميتة لاتتنفس ولاتسري في أوصالها دماء الحركة والحياة. والايحاء هو خلاصة مايصل الى المتلقي، وقد يكون هو المحرض على الاحتفاظ بذاك النص عمقاً، والتفاعل معه زمناً.

وعندما يكون الحديث عن الايحاء، تثار مشكلة الابهام والغموض في النص. فالكتابة عندما تستعصي على المتلقي،

يستخدم آنذاك واحداً من المصطلحين الشائعين: الابهام أو الغموض. وبالرغم من الخلط بين هذين المصطلحين، فإنهما يعيقان عادة عملية التوصيل في كل الأحوال.

في كتابه (مونادا دمشق)، يقول الشاعر محمود السيد:
«هاقارب آخر يتجه إلينا، متحداً بانوثته، شاهراً زعانفه، محملاً بالوجوب. وبين الحشائش تضطجع الشمس وتتعرى، وبين الصخور يبحث البحر عن بكارة يتسلل فيها، وتمتزج به.
ومن أبواب متعددة تدخل الأنثى، وتطرد من باب واحد.
ومعها كنّا، ومشتهاة كانت.
فجثونا نتزاحم على ثقب تتسرب عبره. ومن وراء الجدار جثونا نتدافع حول ثقب نراقب منه.. وليس في عروقنا غير نزيز رائحة البحر. ومن باب واحد تدخل الأنثى، وتبحث عن خرم إبرة تخرج منه، فلاتجد!»

تقلب هذا الكتاب، تقرأ فيه من جديد، فيحرضك على التأمل، ويدفع بك نحو زوايا من روحك تنقب فيها عن غموض أقلقك، فإذ بغموض هذا الشعر يحل أزمتك فينجلي لك من بعد

ذلك جمال الشعر في النص. وماهو جميل يعني انكشاف الحجاب عنه فتراه كما تشاء لك نفسك أن تراه. وتتساءل:
«أيهما الأجمل، قول مباشر، أم غموض يستحثك على اجتلاء حقيقته للوصول الى الجمال الذي يختزنه!»

وليس هناك من شيء سيء في الكتابة باستثناء المباشرة سوى الابهام. فالمباشرة، وهي غير البساطة، دليل على اختصار عملية التخمر الكيميائي للنص. وأما الابهام فهو تشوش في عملية الكيمياء نفسها. وأما الغموض، فهو المدخل الطقسي للوضوح الجميل. وكما المرأة أو الطبيعة لاتكشف عن مفاتنها إلاّ بعد امتحان لقدرتك على تلمس مواطن الجمال، فإن الغموض هذا امتحان لادوات المتلقي في استعدادها للعمل على النفاذ الى أعماق النص. وبالرغم من بساطة الشمس، فإن أفولها الغامض يثير المهابة. وأما مباشرتها في عزّ الظهيرة فلاتثير سوى الضيق.

الغامض يصبح مفهوماً مع المحبة والخبرة. وأما المبهم فلايختبىء خلف مصاريعه المغلقة سوى الظلام. وبينما النص الذي يبدو غامضاً للوهلة الاولى، يمتلك القدرة الذاتية على التسلل برشاقة عبر مسام المتلقي، فإن النص المبهم لايحمل أية قدرة على

الدخول، لخصائصه اللافيزيائية في التوصيل. النصّ الغامض يثير فضولك فتحاول اقتحامه، فتعبره بمتعة. وأما النص المبهم فإنه يثير قلقك وشكوكك فتفشل أحياناً في مجرد الاقتراب منه.

شيء آخر في قدرة النص على التوصيل، هو امتلاكه لحيوية المطابقة. والقارىء يبحث عادة في المطابقة عن أمرين، هما الاكثر أهمية له. الاول في مطابقة النص مع الحياة أو الواقع. والثاني في المطابقة مع الخيال أو الامنية.

إن التوصيل يصبح أكثر فاعلية لدى المتلقي، إذ يرى في النص إنسجاماً مع الحياة نفسها، أو أنه يمتلك القدرة على استيعاب الواقع واحتوائه. كما أن التوصيل يتوهج بأكثر حرارة لدى المتلقي عندما يجد نفسه فيه، أو أن أحلامه التي يرسمها في فضائه خطوطاً غير مرئية، تصبح ملموسة في القصيدة أو الرواية. لذا فإن شخوص قصة ما، بنيت من لحم ودم لهي أقرب الى القارىء. ولو كانت تلك الشخوص لاوجود لها أصلاً في التاريخ أو الحاضر، من الشخوص التي لاتعبر عن واقع أو حلم ولاتشخص الأمثولة المطلوبة.

القضية الثانية، في مشكلة التوصيل، هي الانطباع الأول الذي قد يلعب دوراً خطيراً في قبول النص أو رفضه منذ البداية.

كثيرون، هم الذين لايقبلون الأدب إلاّ في شكله الشعري التقليدي أو الحكائي القديم. وكثيرون أيضاً هم الذين يرفضون النص المكتوب، إلاّ اذا كان في لباس العصر قصة أو شعراً أو مسرحاً. وأعرف قارئاً لايحب إلاّ أدب النضال ضد الفقر، وآخر يحسب أن الأدب الذي يخلو من تصوير لعلاقة حب تقوم بين امرأة ورجل، ليس أدباً. وهكذا...

إنها مشكلة الانطباع الأول عند المتلقي، إذ تلعب الذاكرة والمألوف والموروث، الدور في تكوين ذلك الانطباع، وبالتالي تصبح عملية التوصيل رهناً بتلك العوامل.

الذاكرة الشخصية، وعلاقتها القديمة بالكتابة، تساهم في تحديد العلاقة بالنص، وبالتالي تحدد فعالية التوصيل. أحياناً، يقبل نص ما ينتمي الى مذهب معين أو الى كاتب ما، اعتماداً على علاقة الذاكرة بالمذهب أو الكاتب. كما أن المألوف والمعتاد على قوة تواتره وتكراره، يضعف الحساسية النقدية عند القارىء، فيكون

التوصيل رهناً بارتباط النص بما هو مألوف وبما تمّ الاعتماد على شكله وأفكاره من كتابة متداولة. وينمي المتوارث أحياناً قابلية المتلقي للشكل الأدبي. وهكذا فإن الانطباع الأول الذي تساهم في تشكيله عوامل الذاكرة والمألوف والموروث، قد يكون مانعاً للتوصيل له أو عاملاً رئيساً في ارتباط النص بالمتلقي وسريان فعاليته بالشكل الفيزيائي الأمثل.

والقضية الثالثة، وقد تكون فرعاً من الثانية، وهي مطابقة معرفة المتلقي للاجناس الأدبية وتقسيماتها، على النص الأدبي المرشح للتوصيل. إذ كثيراً مايلتبس الأمر على القارىء، فلايستطيع أن يحدد جنس النص الذي بين يديه، فترتبك عملية التوصيل نفسها.

كتبت نصاً أدبياً، فيه حدث ولم يكن قصة، وفيه حوار وما هو بمسرح. ولقد شئت، التزاماً مني بأمانة التصنيف السائد، أن أطلق عليه اسم (كتابة) مبتعداً عن التسميات المعروفة لعدم علاقته بها. ولقد فوجئت بالمجلة الناشرة وقد وضعت النص تحت باب القصة القصيرة. وقد يكون الامر قد تم لسببين، أولهما عدم

فهم الناشر لطبيعة النص، أو لعدم رغبته في أن يطلق من عنده تسمية جديدة.

وسأفاجأ بعد حين بقراء يتساءلون عن ذلك النوع الجديد من القصة، والذي لم يستطيعوا أن يقرنوه بما هو سائد. وهكذا تشوشت الصورة، وفقدت (الكتابة) قدرتها على التوصيل.

يتساءل القارىء أحياناً «أهي قصيدة نثرية أم قصة قصيرة؟» وهكذا تلعب نظرية الأجناس الأدبية في بعض من الأحايين دوراً في تحديد فعالية التوصيل، فيختلط الأمر على القارىء عندما لايستطيع تحديد جنس النص الأدبي. ومثل هذه القضية، وإن كانت ليست بالفعالة، إلاّ أنها، ومع التطور الحديث للكتابة، باتت ذات قيمة. وتوسع التجريب في الكتابة قد أعطى لهذه القضية وجودها الكبير، وعلى سبيل المثال فإن تداخل الأجناس المختلفة، من شعر وقصة وحكاية ورواية ومسرح، في النص الواحد، قد يعيق التوصيل، إلاّ أنه قد يبشر بولادة كتابة جديدة، لانملك في اللحظة الراهنة أو في الزمن السائد القدرة الكاملة في الحكم عليها.

إن كيمياء الكتابة قد تفقد فعاليتها الاجتماعية، اذا مافقدت فيزياء التوصيل فعاليتها في اقتناص المتلقي. وإذا كان علماء الاجتماع والنفس يساهمون مع النقاد والدارسين في فهم فيزياء التوصيل، فإن كيمياء الابداع مازالت في بعدها عن متناول العلماء تشارك في خلق سرية لها.

وقد يكشف ذات يوم أن التوصيل قد يتحول عند القارىء من عملية فيزيائية الى عملية تساهم في تكوين مختبر لدى المتلقي، قد لايشبه مختبر الكاتب، إنما هو مجال لاعادة صياغة النص من جديد، وآنذاك تكون الكتابة أكثر الفعاليات الانسانية قدرة على بناء الانسان، ويصبح حيز التوصيل ضيقاً بين الكاتب والمتلقي، فتخفف فعاليته الفيزيائية، لوجودها بين قطبين كيميائيين.

ومن يدري، فقد لانميز في المستقبل البعيد بين المبدع والمبدع من أجله. وقد ينشأ تقسيم جديد في المجتمع، فنفرق بين نوعين من البشر، واحد يبني الحياة ويساهم في تطويرها، وآخر يقف موقف اللامبالاة أو العدم من الحياة، فلايضفي عليها البريق الذي يجهد الفن في صنعه وتألقه.

وكمثل مايقع في المشهد الاجتماعي الواسع، انسان يعمل ويطور، يتحمل مسؤولية وجوده ويتصل بجسوره مع الآخرين. وإنسان يستغل جهود غيره ولايعنيه تقدم أو تطور، ويرمي بثقل مسؤولية وجوده على الآخرين. كذلك الأدب، مفيد يخدم أهداف البشرية، وضار لايعبأ بأحلامها وأمانيها، ويبدد طاقاته في غير مايحقق طمأنينة الروح وسلامة النفس وطموح العقل. أليس غريباً أن يستغل شرف الكتابة من أجل أعمال أدبية تعامل الانسان على أنه كتلة من غدد جنسية، على سبيل المثال ؟

الفصــل الرابـــع

أقنعة

لوجه واحد

بدت لي الكتابة، أي الأدب، في يوم من الأيام على أنها نشاط عقلي محض يدعمه الانفعال النفسي وحسب. وهذا أمر لايخرج عن الحقيقة اذا ما استخدم المنطق التقليدي في تحليل الأدب. إلاّ أن الكتابة برغم كل شيء تبقى ضمن إطار النشاطات الانسانية الأخرى، فلا تختلف عن النزوة الانسانية أو قرار الزواج مثلاً وتسطير رسالة الى صديق أو حبيب...

والكتابة في بدايتها، لاشك، فكرة معبّر عنها باللغة. والفكرة قد تكون مجردة أو حسية في الصورة والحركة. وكما يقول أحمد أمين وزكي نجيب محمود في مصنفهما المعروف «قصة الأدب في العالم»:

«لابدّ أن تكون الأفكار، وهي أحد عناصر الأدب، قد انبثت قبل أن تدوّن بزمان طويل، فقد كان آباؤنا الأولون الذين

سكنوا الكهوف يجلسون حول النار يتدفئون ، ثم يأخذون في قص الأقاصيص حول ماصادفهم من الحيوان في صيد النهار ، وما وقع لهم مع جيرانهم من ضروب القتال والنزال ، ولابد من أن يكون أولئك الآباء قد أنشأوا القصص حول آلهة الأنهار والأشجار . ومن ذا يشك في أن القوم كانوا بعد عناء النهار يجلسون فينشدون الأناشيد ، وأنهم كانوا يلقنون الأبناء حكمة الآباء ؟ صنعوا ذلك فوضعوا أساس الأدب ، بل وضعوا كذلك أساس القانـــون والأخلاق والدين» .

ويبقى السؤال الذي يلح على الكاتب والقارىء على حد سواء : هل الكتابة مجرد أفكار ؟ أليست الحرية الطريقة الأسلم في اختيار تلك الأفكار ؟ وبمعنى آخر : هل تصلح كل الأفكار للكتابة ، وأي الأفكار ، الواقعية أو المتخيلة تكون أساساً لبناء الأدب ؟

تطالب امرأة كاتباً أن يكتب عن تعاستها في حب لم توفق في تثبيت دعائمه أو طموح لم ترق إليه ، فإذا كان الكاتب حقيقياً ومخلصاً لفنه ، فإنه لابد يتساءل : «هل تعاسة هذه المرأة هي النموذج في الحياة ، أو هل تصلح تعاستها لأن تكون النموذج في الأدب» .

وقد يخيل لشاب أن الحياة العاطفية هي أساس الكون ومركز دورانه ، وحياته هو على وجه التحديد . فهل يصلح مثل هذا الاحساس ليكون جوهر عمل أدبي ؟. وتقع حرب ما ، فيهرع الكاتب الى تصوير ماجرى من أهوال بدقة المصور ، فهل تصبح فكرة الحرب تلك فناً أدبياً ؟ أم أن الحرب الحقيقية تبقى أقدر على تصوير مأساة الانسان والجنس البشري من الكتابة عن الحرب نفسها ؟

الكتابة إذن اختيار شخصي . لأن الكاتب يختار تعاسة امرأة ما أحياناً دون هول الحرب ، أو أنه يصور سرّ الحياة في مأساة فراشة دون استخدام النموذج البشري ، لأن الفراشة آنذاك تصبح النموذج فهي الحياة نفسها عندما تدرك وجودها ، وذلك كما يقول بيار هنري سيمون في أن الأدب في عقيدته ، لايختلف جوهراً عن الحياة ، إنه الحياة عندما تعي نفسها .

ويتشابه وعي الكاتب الفني مع وعي الحياة العشوائي ، في أنهما لايشبهان وعي العقل العلمي في الاسلوب . وفي الوصول الى ذلك النوع من الوعي عند الكاتب تكون الحرية هي الطريق . الحرية التي قد يلعب المجتمع أو البيئة البشرية المحيطة بالمبدع دوراً

في توجيهها أو عرقلة نموها ومسيرتها. ومهما تمدد حجم المجتمع على حساب كتلة الكاتب، فإن الأدب يظل أمراً شخصياً في صنعته، ويبقى تميزاً للعقل البشري، مختلفاً في ذلك عن التصنيع الآلي أو عن حل مسألة للرياضيات، فالكتابة هي خلق لعالم كامل متكامل بكل تفصيلاته الواقعية في خيالها أو الخيالية في واقعها.

الكتابة اختيار حر يمثل أعلى درجات الحرية للكاتب كإنسان بالرغم من تدرج مسؤولياته وعلاقاته من الالزام الى الالتزام بعيداً عن المفهوم الضيق لما يثار حول الالزام والالتزام من تفسيرات سياسية واجتماعية وايديولوجية. ومهما كانت الضغوط التي تمارس على كاتب ما. فإنه يمتلك بداخله حاسة الحرية التي تقاوم أعتى حالات الضغط والاصهار، لذا فهي تمده، أي تلك الحاسة، بالقدرة على الاستمرار، والاختباء في الرمز أحياناً. فناظم حكمت وعشرات غيره على سبيل المثال استطاعوا وهم في سجنهم الانفرادي الاستمرار في الكتابة برغم كل شيء. وكذلك علماء ومفكرون في عزلتهم ووحدتهم وتوحدهم أو في اضطهاد المجتمع لهم، استمروا في العطاء أيضاً. كأنما الحرية، غريزة الانسان، تتحول عند المبدعين في العقل والعلم، الى حس معرفي متطور.

والكتابة حركة نشوء وارتقاء، بمعنى أنها تطور لبداية ما، أي أنها طموح للوصول الى شكل أمثل، كما أنها استكمال لشكل يتغير مع تغير الظروف والاحداث والمعطيات داخل العمل الأدبي نفسه. والكتابة لسبب هذا. ليست جموداً لانها حياة متحركة، وتصبح أمراً خطيراً عندما تتقدم الحياة نفسها بحيث تكون مؤشراً على مستقبلها ودليلاً على طموح الحياة نفسه.

والكتابة مسؤولية شخصية وجماعية في آن، وجمالية وتاريخية أيضاً. أي أنها تحقيق للذات الواحدة والمتعددة، وهي في النهاية نبض الروح الجماعية والجمعية. وتشارك الكتابة مع النشاطات الانسانية الابداعية الأخرى كالموسيقى والرسم والنحت وغيرها، في ضبط إيقاع التقدم الانساني الذي يسجل خطوات الى الامام بصورة مستمرة مهما كانت العوامل والظروف المعيقة، وتلك هي طبيعة الحياة.

والكتابة عملية موازية لخلق المثل أو النموذج في الحياة الاجتماعية والكونية من خلال الحياة الفنية التي تصنعها الكتابة. وبينما المجتمعات الانسانية تلجأ الى الدين والعقائد والحروب لصنع النموذج، تأتي الكتابة لتلعب دورها الهام في تصوير ذلك النموذج.

والكتابة هي فعل التناقض، بمعنى أنك تجد العذوبة الى جانب الخشونة، والتطمين يلازم الصدمة، والتسكين يؤاخي التحريض، والرمز لاينفصل عن الواقعية، والوهم يتداخل مع الحقيقة، والوضوح وجه آخر من عالم الغموض، والغموض يلبس جسد الوضوح، والمعقول وكأنه اللامعقول، الى آخر قائمة التناقضات في النص الأدبي الواحد أو في عمل الكاتب بمجمله. ولن يعتبر أحد مثل هذا التناقض نقيصة أو عيباً في الكتابة، لأن الكتابة شحنة فاعلة مثلها مثل الكهرباء لاتولّد فعلاً إلاّ بنقيضيها السالب والموجب، (لذا فإن ماهو إنساني على سبيل المثال يصبح غير إنساني بمعنى غير بشري وذلك كله للوصول الى إنسانية الكتابة).

*

الكتابة، فن الأدب، كالممثل اليوناني القديم على خشبة المسرح، يلبس أقنعته لاقناع الآخرين. والكتابة لها أقنعتها المختلفة المتباينة من خلال كاتب واحد أو عصر واحد أو ظروف سائدة واحدة. ومن خلال ماكتبت، وماقرأت من مئات الكتب، خيّل

إلى أنني قادر على حصر أشكال تلك الأقنعة التي تلبسها الكتابة وهي تلعب دورها ، في تسعة أقنعة :

الأول : قناع التفسير والتجسيد ، تفسير الحياة والأحداث والوقائع . ومثل هذا القناع قد يصبح تجسيداً للحياة نفسها بما فيها من طبيعة وبشر وعلاقات وأفعال .

الثاني : قناع التنوير والكشف ، أي إلقاء الضوء على مايجري داخل الحياة وخارجها ، وتحليلهما .

الثالث : قناع التنبوء ، الذي يدخل به الكاتب مشهد المستقبل بثقة .

الرابع : قناع التحريض ، إذ تصبح الكتابة به وسيلة للتغيير .

الخامس : قناع التغيير ، وبه تتجاوز الكتابة مرحلة التحريض ، لتصبح تغييراً ليس للفن نفسه بل للحياة ذاتها .

السادس : قناع العزاء ، فتكون الكتابة آنذاك وسيلة لتعزية الجنس البشري في آلامه وأحزانه وغربته وتخوفه وخشيته من الموت .

السابع : قناع تحقيق الذات ، والوجود الفردي والجماعي .

الثامن: قناع الحكمة، كي تكون الكتابة وسيلة خطيرة لخلق الحكمة عند الانسان، والاقتداء بها، والسعي إليها.

التاسع: قناع خلق الشعور بالجمال، إذ تتحول الكتابة الى طقس تتلى فيه صبوة الكاتب في إسعاد الآخرين، وفتح نوافذ على أعماقهم تدخل عبرها أشعة الجمال المطلق أو النسبي.

ثمة سؤال قد يثير الاهتمام: هل يلبس النص المكتوب الواحد، أو الكاتب نفسه في نصوصه المختلفة، أكثر من قناع ؟ وقبل أن تكون الاجابة، نستعرض أقنعة الكتابة واحداً اثر واحد.

قناع التفسير والتجسيد

يختتم الحكواتي قصته لتلك الليلة بأن يقول «وهكذا فإن الشجاعة والإقدام يدلان على نبل الانسان». أي أن الحكواتي يفسر كل الاحداث التي جرت لبطل حكايته في جملة واحدة، وكأنه يريد أن يقول أن كل مارواه من أحداث هو إقرار لحقيقة تتعلق بنبل الانسان، أي أن للرواية عند هذا الحكواتي هدفاً واحداً هو تفسير الوقائع وتجسيدها.

في الاساطير القديمة، إشارات مستمرة لقلق دائم أحس به الانسان تجاه مايحيط به من طبيعة وألغاز وعلاقات مع الجماد والحيوان والانسان. كان الكائن المخلوق يتساءل دوماً عن الظواهر التي لايجد لها تفسيراً كالموت وحركة الافلاك وعلاقة الشمس والقمر بما يحدث على الأرض، ويفكر بالليل والنهار وتعاقب الظلمة والضياء، وبسرّ الدورة الشهرية للمرأة وبوحشية العواصف والزلازل، بتكوين البراكين التي لايمكن التكهن متى تتطاير حممها تسبب الدمار. في تلك الأساطير التي بات من المعترف أنها أساس الكتابة الأدبية، محاولات إنسانية للتفسير. وفي (الغصن الذهبي) لفريزر إشارة للتشابه بين الأساطير والأدب، ويضرب المؤلف «مثال ذلك أنه حين كانت الحاجة للمطر تشتد في إحدى القرى الروسية، كان ثلاثة رجال يتسلقون أشجار الشربين في واحدة من الغابات المقدسة، فيضرب أحدهم بمطرقة على إبريق أو على صندوق مقلداً صوت الرعد، ويحك الثاني قطعتين من الخشب إحداهما بالأخرى فيتطاير منها الشرر محاكياً بذلك البرق، بينما يأخذ الثالث، وكان يعرف باسم (صانع المطر)، في رش الماء حوله من إحدى الأواني مستخدماً في ذلك حزمة من أغصان الشجر».

وإذا كان صانع المطر يعتبر شخصية مهمة في المجتمعات البدائية

وهو يفسر رغبة قومه ويجسدها في استنزال المطر، فإن الكاتب بقناعه هذا لايخيب الآمال كما كان صانع المطر يفعل عادة. وبرغم أن الأدب كان محكياً (قد يزدهر الأدب بين قوم لايكتبون) *، فإن الكتابة الأدبية جاءت في معظمها لتفسير تلك الظواهر التي جابهت الانسان.

ومع نشوء الجماعات من عشائر وقبائل ومن ثم تلك المجتمعات السياسية التي أطلق عليها مصطلح الدول، نشأت الحروب، فقامت الكتابة بتجسيد تلك الأحداث وتسجيلها واستخدام بطولاتها وهزائمها وانتصاراتها لتفسير وجود المجتمعات واستمرارها.

وكثيراً ماتستخدم الكتابة، حتى أيامنا هذه، لتفسير وتجسيد مقولات معينة، لجلاء الغموض عنها أو لتعميق مفهومها، أو لطرح وجهة نظر الكاتب في الأمور التي يكتب فيها. وأكثر ماتتجلى فعالية الكتابة في التفسير والتجديد، إنما في الأعمال

* الى أيامنا هذه، مازالت اللغة المتعارف عليها وسيلة لاحتواء الأدب. وسابقاً كان الأدب فناً شفاهياً اندثر مع إنقراض أقوامه، لذا فإن قدسية الكتابة تأتي أيضاً من كونها الوعاء الذهبي الذي احتفظ بالفن المكتوب متجسداً.

التحليلية كالمقالة والقصص ذات الاتجاه الأخلاقي أو الوصفي ، كما ونجدها في المسرح كما في الرواية .

في المقالة ــ القصة ، التي كتبها الدكتور عبد السلام العجيلي «الدم المطلول» ، برغم أنه اقترب من استحداث جنس أدبي جديد يستند الى فن المقالة وإبداع القصة القصيرة ، إلاّ أنه ظل لابساً قناع التفسير . المقالة ــ القصة ، هذه تسجل حديثاً دار بين رفاق ثلاثة ، يروي كل منهم على حدة قصة رجل قتل غدراً . الأول ، يحكي قصة طبيب صرع في عيادته برصاص الغدر ، أما الثاني فقصته عن شاعر اغتالته يد آثمة ، وأما الثالث فيروي لهم مأساة شيخ طاعن في السن لم يتورع قاتله عن وضع حد للحياة فيه ضارباً بالشيخوخة عرض الحائط . وإذ بالقارىء يكتشف في النهاية أن الرفاق الثلاثة يتحدثون عن رجل واحد تجتمع فيه الصفات الثلاث ، فهو طبيب وشاعر بلغ الثمانين من العمر ، وإذ بنا نعرف أن الرجل الذي سفك دمه ماهو إلاّ الدكتور علي الناصر صديق الكاتب والشاعر المعروف في مدينة حلب ، وقد لجأ الكاتب الى تلك الوسيلة في فن القص لكي يجسد مأساة الطبيب الشاعر بأسلوبه الساحر ، ولكي يذكّر الناس به دوماً

مفسراً شخصيته وحادثة مقتله، وواضعاً في ضمير المجتمع نبضة مستمرة تذكر بمسؤولية الجميع أمام مصرع رجل اجتمع فيه جلال الشيخوخة وإبداع الشعر وشرف الطب كمهنة..

الكاتب، أبداً، مطالب بأن يجيب على أسئلة متباينة تدور في أذهان الناس، فهو على الصعيد الشخصي محط أنظار الآخرين يسألونه في مشاكل عاطفية وقضايا سياسية وفتاوى اجتماعية وتفسير للأحلام، وهو في نصوصه المنشورة مستنفر دوماً لوظيفة التفسير والتجسيد لكل مايجري في الحياة الاجتماعية والكونية. ولاينفصل إبداء الرأي واتخاذ الموقف عن تلك الوظيفة، لأن تفسير حادثة ما دون موقف، أمر من وظائف العلم، أما اندماج الرأي والرؤية مع عملية التفسير فأمر من طبيعة الابداع الأدبي أي الكتابة. والنص الأدبي تجسيد باللغة لواقع ملموس أو غير مرئي. واذا كان القانون الرياضي يجسد المنطق الجمالي للعلاقة بين أضلاع المثلث، فإن النص يجسد جمالية العلاقات الانسانية وفق قوانين الكاتب الداخلية.

في قصة (الرهان) لتشيخوف، تتحكم في بطل القصة نزوة غريبة، فهو يراهن فيها أصحابه على أنه يستطيع البقاء في حبس

انفرادي لمدة طويلة من الزمن بلغت الخمس عشرة سنة، وهو اذا ماأخل بالشرط يدفع كامل ثروته لمن قبل رهانه. وتمضي الأيام في العزلة. ليكتشف الرجل قيمة الزمن وأهمية الكتب التي عكف على قراءتها. تعلّم اللغات، واطلع على المعارف الانسانية، فاذا هو في نهاية المرحلة ينقلب الى شخص آخر، أنضجته نار المعرفة فجعلته يرفض الحياة المترفة والمبنية على أسس مادية بحتة وتافهة. وإذ هو يترك السجن قبل يوم مع سابق إصرار ليخسر الرهان ويربح نفسه. والكاتب يريد أن يعطي تفسيراً شاملاً لقيمة اكتساب المعرفة في خلق الانسان الجديد، وهو يجسد أهمية المعرفة بعمله الابداعي، فتصبح الكتابة عنده تفسيراً وتجسيداً.

وفي قصص الأطفال تتجلى قيمة التفسير كوسيلة لتوضيح المبادىء والأسس الأخلاقية التي يجد كاتب الأطفال نفسه ملزماً بها ومدافعاً عنها. ففي قصة «ملابس الامبراطور الجديدة» لهانز كريستيان أندرسون، يتحدث الكاتب عن امبراطور مولّع بالملابس الجديدة حتى أن الناس اذا تحدثوا عنه يقولون انه الآن في خزانة ملابسه. ويقبل على المدينة محتالان يسميان نفسيهما نساجين فيأمر لهما بمبالغ طائلة ليبدءا عملهما في الحال. ويتظاهر

المحتالان بالانكباب على العمل وهما في الحقيقة لايعملان في شيء على الاطلاق. وكان المحتالان قد صرحا في بداية أن قماشهما لايراه من ليس قادراً على القيام بواجبات منصبه أو من كان ساذجاً متناهياً في السذاجة. وتتوالى الأحداث، فيحجم أي شخص عند رؤيته للنسيج الوهمي عن الاعتراف بعجزه حتى لايتهم بالتقصير أو السذاجة. وعندما يعرض القماش على الامبراطور فلايرى شيئاً، يتجاوز الحقيقة الى الاعتراف بأن القماش جيد وأنه يقبله أحسن القبول. وفي الحفل الرسمي يظن الامبراطور أنه قد ارتدى ملابسه الجديدة وهو العاري تماماً. وكان أهل البلاط قد أبدوا إعجابهم الشديد بتلك الملابس، إلاّ أنه عندما يظهر للشعب يصيح طفل بريء بصوت مرتفع «لكن الامبراطور عار لايرتدي أبداً». ويتهامس الناس، وأخيراً يصيحون «لكنه لايرتدي شيئاً». ويغاظ الامبراطور لأنه كان يعلم أن الناس محقون، لكنه رأى أن يمضي الموكب في سيره. وهكذا فإن الكاتب أندرسون في قصته للاطفال هذه أراد أن يفسر بكتابته دور البراءة في كشف الزيف الذي يسيطر على الحياة أحياناً، وهو يجسد دور النفاق والخوف من الضعف.

ان بمستطاع أي قادر على التعبير أن يفسر ويجسد أمراً ما،

كأن يقول أحدهم «الجهل يؤدي الى التعصب» أو «الحقد يتضارب مع الحب» ، ولكن الكتابة عبر تسلسلها التاريخي وتطورها تستطيع أن تضع للتفسير والتجسيد قالباً فنياً يأخذ شكل الديمومة والنموذج الذي يلجأ إليه عند الحاجة . إذ أن بإمكان أي انسان أن يصف مقتل بطل مقال — قصة العجيلي بأن من المأساة أن يُقتل شيخ عجوز شاعر وطبيب، أو أن يقول عوضاً عن قصة تشيخوف ان القراءة تقود الى المعرفة وإن المعرفة تؤدي الى الحقيقة ، أو أن يفسر الزيف ويدافع عن البراءة فلاتكون هناك حاجة لقصة أندرسون للأطفال، ولكن الكتابة الفنية هي التي تملك اللغة والأداة لتوصيل الحدث أو الفكرة الى الآخرين في إطار الفن. ولايقتصر الأمر في الكتابة الفنية على التوصيل بل يتعداه الى تثبيت الأفكار والصور ومن ثم الى خلق النموذج الدائم الذي يمكن الاحتذاء به في أي زمن كان أو مكان .

كثيرة هي الكتابات التي ساهمت في تفسير وتجسيد أفكار وقضايا متعددة ، إلاّ أنها لم ترق الى مستوى الفن ، فاندحرت أمام تراكم الزمن وطاقته الكبيرة في التطور المستمر ، ولم تصمد على البقاء لفقر الروح الفني فيها. إن مايكتب بهدف التفسير والتجسيد

فيأخذ المنحى الأخلاقي البحت أو الموعظة والتسجيل التاريخي وحسب دون أن تكون لديه مقومات الفن، لايمكن له أن يصبح حاملاً لقناع التفسير والتجسيد بجدارة.

إن معظم القصص والروايات والمسرحيات والأشعار التي لها علاقة بالأمانة التاريخية أو بالاعتماد على التاريخ المدوّن أو المعروف، تلبس قناع التفسير والتجسيد، لذا فهي تصبح فناً خالداً عندما يأتي التفسير أو التجسيد لا كهدف موضوع لها في عملية الكتابة، بل كوسيلة لعرض الوهج الروحي الذي يتفجر داخل الكاتب. وأردأ مافي الكتابة عندما تتجه بكليتها الى الوظيفة التفسيرية بآلية يحسدها عليها العلم، فالكتابة برغم كل أقنعتها هي الفن باللغة التي تنتمي الى خصوصية الكاتب دون غيره.

نصوص كثيرة، تكاثرت في أجواء المشهد الثقافي، لتثقل غيومها على هواء الابداع، تحاول أن تجسد قيماً وأفكاراً لاشك في نبلها وطيبة قصدها، إلاّ أن التجسيد أو التفسير فيها أهمل شرط الكتابة الأول والأخير، ألا وهو الابداع، فسقطت من عالم الفن.

قناع التنوير والكشف

منذ اكتشاف النار في العصور القديمة، وحتى يوم اختراع

الكهرباء وسيلة حديثة في توليد الطاقة، أصبحت تلك المستحدثات الانسانية من نار وكهرباء ذات قيمة خطيرة في حياة الانسان وتطوره. وبات النور الذي ترسل به الشمس يومياً الى سطح الأرض، مع نور النار والكهرباء مدخلاً لعلاقة الفرد بالضوء والظلمة وبالمعرفة والمعميات وبالحقيقة والمجهول. وأعظم حدث في تاريخ الرسم والفنون التشكيلية، كان دون ريب هو في إضافة الظل والنور الى الخط، فكانت الأبعاد واتضح عمق اللوحة فظهرت الأشكال وبات للأفكار في العمل الفني المرسوم دور له شأنه.

واذا كانت الشمس تكشف عن مشهد الطبيعة وتنير زواياها، والنار وما تلاها من كشوف ساهمت في إنارة الأشكال الخارجية أو المرئية بالعين المجردة، فإن الفن ساهم في الكشف عن الأعماق الانسانية ومجاهلها، أو انه في محاولة مستمرة لتنوير ظلمات الروح والجانب الخفي من النفس البشرية، والكتابة التي اعتبرت تجريداً ورموزاً، باتت وظيفتها الفنية الوسيلة الشرعية والمثالية للكشف عن الانسان في علاقاته الداخلية والخارجية، الخفية والظاهرة، وهي القادرة على ذلك النوع من التنوير والكشف بقدرة قد تفوق الشمس والنار ونور الكهرباء.

المدارس الأدبية، وان كانت تسميتها قد تمت في وقت متأخر من تقدم الكتابة في طريق الفن. فإنها أي المدارس لم تخرج عن ظاهرة التخفي وراء أقنعة الأدب الشائعة، وإن كانت المدرسة الواقعية بمفهومها الواسع والشائع قد لبست قناع التنوير والكشف بما يفوق قدرة أية مدرسة أخرى معروفة وهذه الاشارة لاتعني الحصر، ولكنها قد تمهد الطريق أمام فهم تلك الوظيفة الفنية للكتابة.

في قصيدته «الى عتبة بيت مجهول» من ديوان غرفة بملايين الجدران يقول الشاعر محمد الماغوط:

اقتربي مني .. ياصغيرتي
بلا هتاف أو رايات مخفية
سأجتاز القمة حافياً
إنني مرهق وخجول
وأصابعي منكّسة في المقاهي
بلادي صغيرة وجائعة
وفمي مسبّج بالصهيل
أكتب إليها ولا أراها ..

ياصغيرتي .. ليكن جفاؤك عالياً كالنجوم
نحن رصاص الانحدار
والمحارم الوحيدة التي تلتقط دموع العالم .

ويتألق الماغوط بلغته ، التي تقترب من لغة الناس العادية ، بخصوصية يعجز عنها كثيرون لشعريتها الفائقة ، فيلقي الضوء الكاشف على مواقع المسحوقين في هذا العالم ، يريد أن ينير كهف البؤس الذي يشع في أعماق العاشق طولاً وعرضاً ، فإذا بالمواطن المسكين ذاك الذي ألجموا فمه قد تحول الى منديل يلتقط دموع الحزن في هذا العالم . يالالانارة المرهفة !

وفي المسرح ، وإن كانت عملية التنوير الكاشفة من صفاته الغالبة ، فإنها ألصقت بالكاتب الألماني بريخت أكثر من أي كاتب آخر ، وهو الذي تبنّى العملية التعليمية في مسرحه الشعبي الشهير . كما أن كتّاباً يمتد بهم التاريخ الى بداية المسرح الأول قد لبسوا قناع التنوير والكشف عن الحياة الانسانية بكل تعقيداتها ومشاكلها . وبريخت الذي ألقى الضوء قاسياً وواضحاً على العلاقات القائمة بين البشر من سادة وعبيد ومستغلين وضعفاء ، ووظف فكره وفنه من أجل إنارة الحقائق التي وضحت في الفكر

السياسي، إنما يميل أكثر الى لبس قناع التحريض، بينما سوفوكليس الذي سبقه بحوالي أربع وعشرين قرناً اكتفى بإلقاء الضوء على مأساة البشر في علاقتهم بالقدر.

إن أوديب «سوفوكليس»، تبقى من أعظم المآسي التي مثلت على المسرح أو كتبت له، وهي لاتقتصر على رسم العلاقة القائمة بين الأب وابنه كما ذهبت في ذلك التفسيرات الفرويدية الحديثة، بل هي كشف عميق السبر في القلق البشري. والمسرحية تعتمد في مفتاحها الأساسي على النبوءة القدرية التي كانت أساساً للفكر القديم. عندما يصبح أوديب ملكاً على طيبة ويتزوج من (جوكاستا) أرملة (لايوس) الذي قتله دون أن يدري أنه أبوه، تزوج الآن من أمه. ويحلّ الوباء على طيبة فيشير الكاهن الأعمى (تيرسياس) بشكل غير مباشر الى أن المخطىء هو أوديب فالوباء يعود الى انتقام إلهي من المدينة التي يعيش فيها قاتل أبيه وزوج أمه. وعندما تعلم (جوكاستا) بالسر المرعب تقتل نفسها، وإذ يدرك أوديب الحقيقة يفقأ عينيه ويغادر المدينة على غير هدى.

الشقاء البشري، إذن، يظهر في بقعة الضوء التي سلطها سوفوكليس على أبطاله. وكما لم تفعل مأساة من قبل أو من بعد،

بات شقاء أوديب نموذجاً عبر مئات السنين ولآلاف الأحوال البشرية . تقول الجوقة في المسرحية :

«ان عيوننا إذ تترقب اليوم الأخير المحتوم ،
لايمكننا أن نقول بأن أحداً من جنسنا الفاني سعيد ،
حتى يجتاز عتبة الحياة وينجو من الآلام
وقد يكون لأيسر الأخطاء أفدح العواقب» .

ولكن اذا كانت وظيفة التنوير والكشف قد انطلقت من فكرة التطهر والتطهير التي بنى عليها أرسطو نظريته في الشعر والمأساة أو التراجيديا ، فإن الكاتب المعاصر أو من سبقه لاتخلو حياته الفنية من هذا الهدف . الكاتب يلبس قناع التنوير والكشف لأنه قادر على أداء ذلك الدور أو أنه مكلّف به كوظيفة اجتماعية ، بل هي احدى وظائفه الرئيسة في الحياة الفنية . وكما تملي على الأب وظيفته الاجتماعية أن ينير الحقائق أمام أولاده ، وكما على السياسي في وظيفته أن يكشف الأمور لمواطنيه ، فإن الكاتب يصبح أمام التزام فني يتفوق بقدرته على أي التزام أخلاقي ، ويهدف الى الكشف عن حقائق داخلية وخارجية يحتاجها الانسان الذي سيصبح قارئاً للكتابة المصنوعة له .

يكشف الشاعر شوقي بغدادي في قصيدته «قاتل السنونو»
بين الوسادة والعنق، عن الجريمة، فيقول:

ليس الصقيع
هو الذي يقتل السنونو
لو مرة أبطأ الربيع
وانفجر الشوق والحنين
واندفع الطائر الحزين
الى ملاقاته بعيداً
مقتحماً في السماء ريحاً
وثاقباً في المدى جليداً
لو كان مستوحشاً وحيداً
ولم يجد دربه فتاه
وانهار من قبل أن يراه
فمن ترى قاتل السنونو
سواه..

وفي قصته القصيرة «الحب فوق هضبة الهرم» من المجموعة القصصية التي تحمل الاسم نفسه، يصوّر نجيب محفوظ حياة

موظف تبتلعه الحياة بأقسى ماتملك من فنون الاستلاب. يعرّف البطل بنفسه قائلاً «علي عبد الستار، في السادسة والعشرين من عمري، ليسانس حقوق، موظف بالشركة ا. د. س. ولدت مع الثورة، ناهزت الحلم عام ١٩٦٧ المشؤم، نلت ليسانس الحقوق عام ١٩٧٤، التحقت بالشركة عام ١٩٧٥، كنت من حملة الثانوية علمي، وكان أملي أن أتخصص في الصيدلة أو الكيمياء، خانني المجموع، حملني تيار التنسيق الى كلية الحقوق بشهادتي العلمية. ماخطر لي أبداً أن أدرس القانون، ولكنني نجحت بقوة الارادة، إكراماً لعناء أسرتي المكافحة، خوفاً من التشرد والجوع. ولما التحقت بشركة أ. د. س. عينت بادارة العلاقات العامة. غني عن البيان أنني كنت زائداً عن الحاجة. خيّل إلي أن الزائدين أكثر من العاملين». وكأنما بطل القصة لم يكفه احباط الدراسة القسرية التي دفع إليها، والفقر الذي يعيش فيه، لكي يصبح موظفاً بلا عمل مثمر. ويتابع البطل كشف مأساته فيتكلم عن أزمته الجنسية «الطريق يعاني من أزمة جنسية مثل أزمتي. انه يفتقد الشرعية والحرية والاشباع». ويفكر البطل بالهجرة ولكن فرصته ضئيلة في ذلك. وعندما يحادث صحفياً قديماً في مشكلته العامة والجنسية

على وجه الخصوص يدور الحديث التالي بعد أن يصرح البطل بأنه غير قادر على انتظار الحلول النظرية :

ــ هل أنتظر أنا حتى يتم الاصلاح ؟

ــ ماذا تقول ؟، كم من أجيال اجهضت في تاريخ البشرية .
وكما أن ملايين من الشباب سعدوا بمعاصرتهم لاكتشاف العالم الجديد فقد هلكت ملايين أخرى في خضم الحروب الطاحنة .

ــ يعني أنه ليس أمامي إلا تجرع التعاسة في صبر طويل ؟

وتمضي الأحداث في سياق التساؤل الملح على البطل، الى أن تأتي موظفة جديدة الى الشركة. وتبدأ المأساة التي تجسد المشكلة الكبرى للجيل المعاصر . عواطف أولية وتخوف ثم إقبال على خوض المغامرة. الحبيبان يتفقان على بناء المستقبل برغم عجزهما عن فعل شيء وبخاصة بما يتعلق بتأمين سكن مستحيل للزوجين اللذين لم يجدا آخر المطاف حلاً للقاء سوى ممارسة الحب في الخلاء. ويطل عليهم التاريخ العريق من فوق سطح هضبة الهرم، بالحدة اللامبالية نفسها التي يطل بها عليهم الشرطي الأمين على الأخلاق ، إلاّ اذا كان الدفع مجزياً .

قد يكون ذلك الضوء الذي سلطه الكاتب على حقيقة معاصرة تتجلى في عدم التوازن الواجب بين حاجات الانسان وقدراته أو بين رغبات الانسان الفقير وقدرة المجتمع المتهلهل على إشباع الحاجات الانسانية الضرورية ، قد يكون ذلك الضوء قاسياً ولكنه يبقى وظيفياً ، إذ لايمكن للكاتب الذي منح شرف الكتابة أن يتجاهل مايدور حوله من أحداث تسفر بتفاعلاتها عن مأساة جيل بأسره يحلم بالحب والتوازن العاطفي والاقتصادي اللازم لاستمراره في الحياة .

إن قناع التنوير والكشف من الأهمية بمكان ، وبخاصة عندما تشتد الوطأة على الانسان في صراعه المستمر مع الحياة ، والذي يبدو أنه لن ينقطع لحظة ، مادامت هناك القوى المضادة بكل أنواعها تقف في وجه الانسان ، وتمزق بسكاكينها سعادته وأحلامه ، وترهبه بتعسفها الذي تتزايد خبرته يوماً اثر يوم .

قناع التنبؤ

وهكذا تناط بالساحر وظيفة التنبؤ في المجتمعات البدائية ، يقرأ للقبيلة أبعاد السماء ويستخدم طاقاته في استقراء مايمكن أن

يستجد من أمور في حياة الجماعة والأفراد. وعلم الفلك والتنجيم كان امتداداً للساحر، إنما بأسلحة الخبرة وبدايات الروح العلمية. وبه كشفت للبشر صفحة السماء يقرؤها الفلكيون والمنجمون للاستفسار عن حال الزراعة والمطر والرعود والصواعق والآلهة، فتتداخل مع دورة الحياة والموت، وتؤدي الى البحث عن قضية البعث والنشوء.

وفي بداية العصر الحديث. ومع استقرار العلم على أسس أولية وقواعد متفق عليها، بدأ رجال العلم والفكر والفلسفة في احتلال المكان الذي شغر بغياب الساحر ومن ثم الكاهن من بعده. ثم اتضح دور الكاتب يستخدم كتابته في التنبؤ الذي سينتقل من الأمور المادية البحتة أو الغيبية الصرفة الى عمق الانسان وداخله وارتباطاته بالآخرين وبالمكان والزمن.

لماذا التنبؤ في وظيفة الكتابة ؟

الكتابة هي دخول الماضي في المستقبل، أي أن تحول اللغة من مجرد عملية اخبارية أو توصيلية الى خلق فني متكامل البنية، قد جعلها جزءاً من صناعة التنبؤ ولكن بمعنى التبشير في أغلب

الأحايين. قد يصف الكاتب وضعاً معيناً أو حالة محددة قد حدثت، ولكنه بقوة بصيرته وحدّة رؤيته ينفذ من الواقع الذي حدث الى مايمكن أن يحدث. (فوصف حالة الفقر وتشريحه على سبيل المثال، يقود الى تصوير مايمكن أن يحدث لو استمر الفقر).
إن عالم الاجتماع أو المنظّر السياسي قد يضع الحلول المثالية أو العملية لمرض اجتماعي أو خلل في البنية القائمة، يشخصه ويعود بالماضي الى أسبابه التاريخية وقد يتصور ماسيكون عليه المستقبل. العالم المنظّر في مثل هذه الحالة يصبح مفكراً أو أنهم يتهمونه بالشاعرية أو الطوباوية اذا ماجنح به بعد النظر الى أشكال للمجتمع مغايرة لما هي عليه في الزمن الحاضر. أما الكاتب فإنه قد لايضع أي حل للعالم أو الوضع الذي يراه شيئاً، أو أنه يتصور بديلاً، ولكنه في كل الأحوال يعيش حالة التنبؤ لرفضه شبه الكامل لما هو قائم. إنه في خصام مستمر مع مايحيط به من أفكار وحالات لقناعته الكاملة بأن ماسيأتي هو الأفضل، وتلك الحالة الاشراقية، هي جرثومة الفن تصيب الكتابة لتضعها في حالة التنبؤ ولتضع الكاتب في حالة القلق المستمر تجاه الآنية التي يحياها زماناً ومكاناً.

وبتزاوج الفن مع العلم والفلسفة عبر قرون، ظهر الأدب

العلمي، أو الكتابة التي تريد بالفن الأدبي أن يعبّر عن الأفكار والتنبؤات التي تزدحم في صدر الكاتب ولا تجد لها مخرجاً سوى الكتابة. وبفضل طاقة اللغة على التخييل، والعقل على التجاوز في التفكير، لعبت الكتابة دورها في التنبؤ، لتعطي أدب الخيال العلمي مكاناً الى جانب الأعمال الابداعية التي تنطوي على تنبؤ مباشر أو غير مباشر.

في روايته العلمية «العالم الطريف» يستخدم «الدوس هكسلي» الخيال التنبؤي الذي يتصور فيه مستقبل الانسان اذا مااستمر في تقدمه نحو الحضارة المبنيّة على أسس علمية دون أية مراعاة للمثل الانسانية الرفيعة، ويتوعد الكاتب العلماء بأن السعادة التي يطلبونها لن تتحقق بأي حال من الأحوال بالتضحية بالمثل والقيم الانسانية. (وفي هذه الرواية يتخيل الكاتب أن العلم سوف يصل بنا الى حد الاستغناء عن الزواج وتكوين الأجنة في القوارير والأنابيب، بطريقة علمية بدلاً من تكوينها في الأرحام. ويقسم الأطفال بحكم تركيبهم الكيميائي الى خمس طبقات، إذ تعدّ كل طبقة وفقاً لتكوينها المادي واستعدادها العقلي، ولذا فهي تؤدي وظيفة أو عملاً معيناً لاتغيره أو تبدله.

وبهذا تنعدم الشخصية انعداماً تاماً. وتصبح السعادة هي الهدف لا المعرفة، وهي سعادة آلية لاتوجبها الميول الشخصية وإنما تغرس كما مايحدث للنبات. ويوضح الكاتب موقف المرأة التي ستلجأ حتماً الى استعمال موانع الحمل وبذا تتحرر جنسياً مادامت روابط الأسرة والأطفال قد انحلّت نهائياً. ويخترع العالم عقاراً سماه «السوما» يتعاطاه المرء ليسبح في عالم الأحلام ويهرب من حقائق هذا العالم، وهكذا يصبح الموت حدثاً عادياً. وعندما يعقد الكاتب مقارنة بين هذا العالم الجديد والعالم القديم، يدفع بأحد أبطاله القادمين من العالم القديم أو الطبيعي الى التقزز مما يجري في هذا العالم الطريف).

وبعد حوالي نصف قرن تقريباً ستخرج علينا وكالات الأنباء في العالم بأخبار أول مولود في العالم عن طريق (الانبوب) فهل نقول أن هكسلي قد تنبأ، أم أن وظيفته الفكرية المعبر عنها بالفن قد قادته بشكل تلقائي الى أداء وظيفة الكتابة وهي ترتدي قناع التنبؤ ؟

وقد لاتكون الخميرة المعرفية من علوم سياسية وطبيعية هي التي تزود الكاتب بالقدرة الهائلة على التنبؤ كما وجدناها عند

هكسلي الانكليزي أو «جول فيرن» الفرنسي، بل إن خميرة المعرفة في الفلسفة قادت قبل سبعة قرون من كتاب «العالم الطريف»، الفيلسوف العربي الاسلامي الكبير «ابن طفيل الاندلسي» الى كتابة قصته الرمزية الفلسفية الشهيرة «حي بن يقظان». وبينما يذهب هكسلي بعيداً نحو المستقبل، يرتد ابن طفيل الى ماضي المعرفة الانسانية والخلق البشري الأول، باحثاً عن أصل النشوء والارتقاء والفكر والايمان.

وقصة حي بن يقظان، هي قصة الفطرة، فالطفل (حي) الذي رعته الغزالة في طفولته في جزيرة مهجورة، يحتمل أنه قد ولد بواحد من السببين التاليين: اما أنه ولد من أبوين شأن أي انسان آخر، أو أنه تولد من الطين مباشرة، وهنا يصف ابن طفيل احتمال نشأته الثانية بشكل علمي دقيق لم يحلم به علماء القرون الأخيرة التي أعقبت عصر النهضة والثورة العلمية التي تميزت بالتجريب والبحث المخبري والاستطلاعي.

ويعيش الطفل في الجزيرة بين الأشجار والحيوانات يراقب ويتعلم، الى أن يدرك الظبية الموت، فيبدأ التفكير في سر الحياة والموت، ويبدأ في التمييز بين ماهو حسي وماهو روحي. ثم يتجه

فكره الى الكون بأسره يتطلع الى وجوده وسبب وجوده. وعندما يبلغ حي بن يقظان سن الخمسين يزور الجزيرة رجل اسمه «أبسال» ليصادفه، فيعلم الغريب أن ماوصل إليه (حي) من نتائج تضعه في مرتبة العارفين. واذ يركب (حي) السفينة مع صديقه الى جزيرة أبسال يلقى الناس هناك ليتابع طريقه في دفعهم الى البحث عن الحقيقة.

ولاتبتعد النبوءة المستقبلية في تلك القصة عن العودة الى الماضي والأصول، لأنها قد تكون في واحد من أسباب كتابتها، دعوة لاستخدام العقل والتجريب في عملية الاهتداء الى المعرفة. ولاتبتعد الكتابة أصلاً في مسيرتها عن مثل هذا الهدف النبيل، وهنا يلتقي الأدب مع العلم في احترام العقل الانساني.

ولاتخرج الكتابة عن النبوءة المباشرة، وبخاصة في الشعر. فهي آنذاك تكون بمثابة صرخة اللغة الحية في جسد المجتمع الذي يتخاذل أو يتعرض للتعسف التاريخي أو الجغرافي. وأبو القاسم الشابي شاعر تونس الكبير، يصرخ بلغة محددة لاتعرف المواربة في قصيدته الشهيرة «إرادة الحياة» التي قد تكون مثلاً واضحاً على

وضع النبوءة المباشرة في جدول المهام الأخلاقية للشاعر . يقول الشابي :

اذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجلي ولابدّ للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخّر في جوّها، واندثر
فويل لمنْ لمْ تشقه الحياة من صفعة العدم المنتصر
كذلك قالت لي الكائنات وحدّثني روحها المستتر

وقد لايقتصر البحث في سر انتشار هذه الأبيات المعروفة بين أفراد الوطن العربي في ذلك الحين كالمنشور السري ، على الطاقة التنبؤية التي تلبس قناع التحريض أحياناً ، بل يتعداه الى حاجة الناس الذين هم أبداً بحاجة الى الكتابة وهي تنتقل من وظيفتها التنبؤية الى دورها التحريضي، وبخاصة في ظروف اجتماعية وسياسية معينة كالتي كان يعيشها الوطن آنذاك .

وقد يكون التنبؤ سلبياً ، ولكنه في تمهيده للمستقبل يصبح عامل بناء، بل يأخذ أحياناً طريق التبشير ، في رواية اوسكار وايلد «صورة دوريان جراي»، لايستطيع الكاتب إلاّ أن يجرد القناع

الزائف عن وجه البطل الذي لم يعرف الشيخوخة بينما لوحته الزيتية تمتص تلك الشيخوخة وتغطي على آثامه فيما هو مستمر في شبابه الخالد الى حين. وإذ تحين ساعة الحقيقة تعود اللوحة الى نقائها وينكشف البطل (دوريان جراي) عن مصيره البشع. وكأنما اوسكار وايلد في روايته كان يتنبأ بسقوط الأقنعة المزيفة عن كل الوجوه التي تتستر بالطهر والنبل والاستقامة في الوقت التي هي فيه نبع لايجف للاثم والكراهية.

ولاشك في أن قناع التنبؤ الذي لبسته الكتابة عبر العصور، كان معيناً للبشر على استقراء المستقبل وقراءة الماضي في آن واحد، ولكنه، أي التنبؤ، كان أيضاً معيناً للكاتب على استلهام الواقع السيء من أجل واقع أفضل، وكان أيضاً تحقيقا للوظيفة الاجتماعية التي عهد بها اليه بعد اضمحلال دور الساحر والعرّاف في حياة الناس.

قناع التحريض

عندما أعلنت (نورا) بطلة مسرحية (بيت الدمية) للكاتب النرويجي «هنريك ابسن»، تمردها على بيت الزوجية وصفقت من

خلفها الباب لتخرج حرة ، حدثت ثورة في بنية الأسرة الأوروبية . وكأنما المجتمع الأوروبي في نهاية القرن التاسع عشر كان بحاجة الى عامل تحريض يتمثل في شخصية نورا التي رفضت أن تكون مجرد دمية ، لتعلن عن اضطرابه العميق الذي ضرب في الحياة الاجتماعية آنذاك . وهاهي المرأة تطالب بكرامتها أن يكون لها مع الرجل مساواة ، بينما الأنظمة المحافظة تحاول تطويق ذلك الحريق الذي أشعل فتيله الأول كاتب عرف كيف يوظف الكتابة من أجل وظيفة التحريض . كاتب واحد يقف في وجه مجتمع متكامل ، ذلك هو التحدي الذي لامفر منه في مسيرة الكتابة .

ماهو التحريض ؟

في الدعاوة السياسية ، تكون عملية التهييج على المدى القصير وجهاً من أوجه التحريض وذلك من أجل فعل ما أو في سبيل اقناع بأمر معين . أما التحريض إذ يصبح قناعاً من أقنعة الكتابة ، فإنه على المدى البعيد سيكون وسيلة من وسائل رسم المستقبل . ولما كان فعل الكتابة مستقبلياً ، فإن التحريض المكرس من أجل التحرر من قيود (العادية) و(الاستسلام) و(مباركة ماهو قائم) و(النضال من أجل الأفضل) ، هو صفة ملازمة للكتابة تأخذ

أشكالاً مختلفة في ظهورها أو تسترها. ولايخلو أدب جماعة أو مرحلة أو حضارة، من الكتابة التحريضية التي تدعو الى كسر قيود العادية التي قد تأخذ معنى السوقية أحياناً، والى الانتفاض على عادة الاستسلام لما هو قائم وسائد ومبارك من المجموعة البشرية المستسلمة للقدر المرسوم لها من الأقوياء والمتنفذين. وبهذا المعنى، يمكن الاعتراف بأن الكاتب يلزم نفسه ببرنامج معين يحقق به التحرر إما برسم صورة للمستقبل أو بتوجيه النقد المر والقاسي والساخر أحياناً الى كل الظواهر السلبية والجامدة والعلاقات التعسفية القائمة.

إن تاريخ الكتابة المعروفة هو تاريخ المجتمع المنظم، وبمعنى آخر يرتبط نشوء الكتابة الفنية بأجناسها المختلفة بنشوء الدولة والسلطة. وهذا التلازم أعطى للكتابة صفتين متعاكستين، هما المواكبة والتخطي، واللتين كثيراً ماتأخذان شكل المسايرة أو المعارضة. فالمواكبة أو المسايرة لما هو قائم، يعتبر وجهاً معاكساً للتخطي أو المعارضة في عملية الكتابة. لذا فإن قناع التحريض الذي تلبسه الكتابة كثيراً مايقترن ذكره بفعل الثورة الاجتماعية أو السياسية لشعب من الشعوب أو لمرحلة ثورية من مراحل الحضارة

الانسانية، إلاّ أنه يظل بعامة مقترناً بحركة التطور الطبيعية للانسان والمجتمعات، حتى في أكثر اللحظات السكونية التي تخيم على المجتمع في ظروف قاسية أو قهرية معادية لقانون الحركة والتقدم. إن فعل التحريض الذي يقدمه النص لايعني التغيير الآني، وإلاّ كان سقوطه في فخ المباشرة لامناص منه.

في قصتها الطويلة «درب الآلام»، كتبت ناديا خوست وثيقة فنية بالغة الدقة عن حياة امرأة شرقية. فهدى «عندما كانت تسمع حديث النساء عن امرأة لم تكن ترى أن ذلك يمسها. ليست واحدة من القطيع»، هدى هذه نموذج واقعي وحقيقي للمرأة التي تريد أن تحقق وجودها، ولكن الكاتبة ستقطع عليها الطريق وتقول لها، تقول لنا، إن ذلك مستحيل ضمن الظروف الراهنة والعادات الاجتماعية والاقتصادية السائدة. ان تحفظ الكاتبة بالرغم من قيامها بفعل التحريض البارد، قد أدى في النتيجة الى حرارة لها أثرها في الحياة الاجتماعية السائدة.

في «درب الآلام»تتزوج هدى من حمدي ذلك الموظف الذي كان قد جمع مالاً من عمله في الكويت لينفقه على شؤون الزواج من فتاة اختارها هو فوافق أهلها عليه، ولم تعرف هي سبباً

واحداً للاعتراض عليه. كانت تحلم بمتابعة الدراسة الجامعية، ولكن النظام الاجتماعي يلزمها بإنجاب الأولاد الواحد تلو الآخر، ويصبح شغلها الشاغل العناية بالبيت والأطفال، ولكن «ليست لي حياة خاصة خارج الطبخ والكنس». وهاهو الملل يتسرب الى أعماقها، وهذا يعني بداية التمرد. تهتف «بلد تجمّد النساء وراء الطنجرة» وتصرخ «لست من القطيع. سأتميز عنه ولو بالتعاسة». وتمضي السنوات ويمر العمر، دون أن يتحقق هدى ذلك الشيء الذي كان حلماً. ولكن الاستسلام هو النهاية التي لابد منها.

وقد تبدو تلك القصة للوهلة الأولى، مجرد صور متلاحقة لحياة زوجة شرقية، أحكمت صنعها حساسية فنية ذات خبرة من أجل إلقاء الضوء على حقيقة اجتماعية معروفة. ولكن الحقيقة الكامنة وراء شخصية هدى إنما تقود الى صرخة تحريض ضد نظام قائم يساهم فيه الحكم الأبوي والعقل العشائري على قتل جذوة الانسانية في المرأة. إن السلبية التي انتظمت عبر أحداث القصة، ساهمت مع بعض من نحات إيجابية للتمرد البشري، في إبراز قناع الأدب التحريضي، وفي وضوح متماسك لا لفّ فيه ولا دوران. وتلك فضيلة الفكر الواضح وهو يقف وراء الكتابة الابداعية.

في معظم الأحوال فإن التحريض يأخذ شكل المواجهة، وبخاصة في الظروف التي تمر بها الشعوب والأمم تعاني فيها من تعسف يقع عليها، والتي تنعكس بشكل فني في أعمال الكتاب. يهتف الشاعر علي كنعان في قصيدته «أي وطن تختار» من كتابه (أعراس الجنود الحمر):

أيها الوطن المزرعة
أيها الوطن المحرقة
أيها الجرح والعشق والملحمة
ياتراثاً مزيجاً من الأرض والدم والبرتقال
ومستقبلاً سنسويه أغنى وأبهى
آه ياجسداً نازفاً
بين رائحة القطران المعتق في عصرنا الجاهلي
وبين تباشير ثورتنا ـــ الحلم،
....
هاهو ميعادك العربي المحاصر
ياثورة الفقراء
كامن مثل قنبلة من دم
في انتظار الاشارة.

وليس الاعتراف بعجز الشعر عن قيامه بعمل مادي ملموس بأمر جديد. وهكذا يقوم الشاعر بفعل الكلمة للوصول الى حالة التحريض التي يهدف إليها أو أنها تأتي كنتيجة لابد منها للموضوع الاساسي في النص.

واذا ماجاء التحريض استجابة آلية، وأخذ النص طابع التنازل والاستعجال، فإن الكتابة تقع في فخ ابتذال الهدف النبيل للتحريض كقناع من أقنعة الأدب. وسنجد أعمالاً لاتحصى كانت مجرد استجابة آلية لأفكار وأحداث سياسية واجتماعية كالهزيمة في حرب أو الفشل في تحقيق هدف قومي أو اجتماعي، لذا فإن مثل هذه الأعمال الأدبية ستسقط مع مرور الزمن من ذاكرة الابداع.

إن أعمالاً أدبية بارزة في تاريخ الكتابة، كمسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير، قد لايستهوي تصنيفها أحداً تحت لواء قناع التحريض. إلاّ أنها في العمق التراجيدي لتكوينها، وفي تأثيراتها الاجتماعية عبر السنين، تعتبر من أبرز نماذج التحريض غير المباشر. لقد استطاع شكسبير أن يصور ببراعة المحرض الثوري المحنّك، تلك العوائق التي تقف عادة في وجه الحب العظيم وهو يهز قلبين

عاشقين، رفضا تلك الأحكام الجائرة تسنها أسرتا المحبين، هي قصة حب، كتلك القصص التي تتكرر يوما بعد يوم، ولكنها قصة تعسف تاريخي وعائلي يقف في وجه هذا الحب النبيل شاهراً سيف الحق الكريه ليطعن قلبين بريئين، كانت نعمة السعادة من حقهما، فإذ بالموت يضع حداً للسعادة بل يغتالها.

قصة روميو وجولييت في مسرحية شكسبير، باتت رمزاً عالمياً لكل قلق المحبين وهم يواجهون الاستحالة في تحقيق المطلب الانساني البسيط الذي يسمونه الحب. لذا فإن المسرحية عندما انتزعت تلك القصة، التي لايمكن لها إلاّ أن تكون حقيقة، من بشريتها لتصنع منها فناً، إنما أرادت أن تظل دليلاً لمحبي العالم في نضالهم الدائب من أجل اللقاء المحتوم وفي سبيل خلق سعادة هي من حق البشر. وإنما قوة شكسبير في تصوير الموانع من علاقات أسروية حمقاء أبعدت المحب عن الحبيب، هي التي خلقت ذلك الاحساس العميق بضرورة الانتصار للحب في نزاعه الحاسم مع أضداده، وهي التي سرت كالمنشور السرّي بين المحبين في العالم، تعلمهم وتمدهم بالقوة لمجابهة مخاطر التعسف. لذا فإن في (روميو وجولييت) من التحريض أكثر مما في أعمال أدبية كثيرة تدّعي

لنفسها صفة التحريض وهي لم تستطع أن تحقق منه إلاّ شعائريته وهي تنقضي مع انتهاء الحدث الذي تنتسب إليه .

إن البحث عن التحريض في عمل أدبي مهما كانت تلك الصفة دفينة في أعماقه، هو الأساس في فهم وظيفة التحريض نفسها. وهذا قد يقودنا الى مفهوم أدبي قد يغيب عن أنظار الكثيرين وفهمهم، ألا وهو أن القراءة الواعية هي التي كثيراً ماتقوم بالكشف عن قناع التحريض المتخفي تحت أقنعة أخرى، كما أن المناخ قد يؤثر على صفة التحريض تلك يظهرها أو يخفيها، وهذا يشير الى أن عملاً أدبياً قد يظهر بقناعه التحريضي في ظروف معينة، ليختفي في ظروف أخرى، ولكن حقيقة كهذه لاتعني بأي حال من الأحوال غياب هذا القناع عن الكتابة .

قناع التغيير

قليل من تفكير رياضي نروّض به العقل، يؤدي بنا حتماً الى كثير من الآراء والنظريات، وقد تكون إحداها مثلاً، أن الناس قسمان، واحد يغيّر وآخر يتغير. أو مهما كان الثبات أما السكون جامداً وقاسياً في بنية المجتمعات القائمة، فإنها الى التغيير تصير أبداً .

والكتابة لايمكن إلاّ أن تكون من إنتاج القسم الأول من الناس، أي أنها هي التي تغيّر وتساهم في التغيير. كما أن الكتابة تتغير أيضاً، مع استجابة للبيئة الزمانية والمكانية. وهذا يعني ببساطة، أن الكتابة مثلاً تساهم في تغيير شكل الانتاج الاجتماعي، وهي كذلك تتغير مع ذلك الانتاج.

من الحقائق التي يقرّون بها، هي أن الأدب الحديث سيغير في الحياة الاجتماعية دون ريب، ولكنه نفسه جاء نتيجة تغييرات ومتطلبات حياتية وعقلية. وشكل الشعر الجديد على سبيل المثال ساهم في إحداث تبدلات الشكل المقدس للشعر، وهذه التبدلات تقود الى تحولات في أشكال مقدسة أخرى، إلاّ أن شكل الشعر الجديد هذا كان هو أيضاً ضمن سياق التطور الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع العربي.

نقرأ معاً مقاطع من نص حديث للشاعر سليم بركات (من كتابه: كل داخل سيهتف لأجلي، وكل خارج أيضاً..)

وقفت ووجهي يتقدم:

(ماذا تجمع لي آنستي البدويّة من سفح قروحي ؟
أقراطاً ؟
خرزاً ؟
صوفاً لخيام ضاقت عن طوفان الغزل الغربي ؟ ترى
ماذا تجمع آنستي البدوية من آنية البحر الكاريبي
وبحار تشرب نخب زفافي لفتاة عمياء ترى قلبي من
ثقب العالم مبثوثا في الوردة والعصفور وفي
الغواصات ؟)

وقفت ووجهي يتقدم :
لاباب لنهر يقطن قنبلةً في جغرافية المجد ولاباب لخيمة جندي
وأنا أتوسّـدَ خطواتي منبجساً من ورق يتساقط كالأنفاس ،
أصالح بين عقارب ساعات المسيسبي والفولغا ..

يوم
يومان
ثلاثة أيام
أربعة ...

....

أتقدم وأنا أمسك عصفوراً وأشمّ جناحيه ،
أشم المنقار ،
أشم الريشة تلو الريشة
وأكرر شم الزغب المحفوف بعينيه ،
أكرر شم قوادمه وخوافيه .. وآه

وقد تكون الصفة الشائعة للكتابة ، في هذا الصدد ، هي الحفاظ على الموروث ، فالكتابة خزانة التاريخ . إلاّ أن هذه المهمة الخطيرة للكتابة لم تبعد عنها القدرة على لباس قناع التغيير بأشكاله السطحية والعميقة ، العشوائية والمخططة ، العفوية والواعية . فالكتابة لايمكن إلاّ أن تحدث تغييراً في الحياة السائدة ، ولو كان ذلك التغيير سلبياً .

واذا كان التغيير في الشكل ظاهرة فيزيائية ، وكان التغيير في المضمون والتركيب الاساسي ظاهرة كيميائية ، فإن التغيير الطبيعي في الكتابة هو فيزيا كيميائي على المدى الطويل ، وهو ظاهرة تراكمية ، أي أن الكتابة في تجمعها حقبة فحقبة وفترة ففترة تقود الى التغيير ، وان كان هذا لايعني أن الكتابة تحاول على المدى القصير أن تحدث التغيير المطلوب .

عندما يقول سميح القاسم في قصيدته «في القرن العشرين» :

أنا قبل قرون
ماكنت سوى شاعر
في حلقات الصوفيين
لكني بركان ثائر
في القرن العشرين

لايريد أن يقر حالة راهنة أو يرسم صورة قائمة، ولكنه يحث على التغيير الذي يجب أن يحدث في موقف الشاعر من الحياة، بمعنى أنه يرسم صورة مستقبلية. ومثل هذا الطموح تجده في بيانات الكتّاب وآمالهم وأحاديثهم التي يعلنون عنها، وبخاصة في الأيام العصيبة التي يمرون فيها عبر استعمار خارجي أو تعسف داخلي بأشكاله المختلفة السياسية أو الاجتماعية من تعصب سائد أو عائلية مسيطرة. إن الكاتب كائن يحلم أبداً بأشكال جديدة للحياة، وقد يكون هذا الحلم استجابة لأيديولوجية معينة يؤمن بها، أو لطوباوية يحياها، أو لموقف معين يدافع عنه، ولكنه في كل الأحوال يعبّر عن سلوكية الكتابة نفسها التي تحمل بذور التغيير في داخلها، لأنها وان كانت مطابقة للواقع أو متقدمة عنه أو منفصلة

بشكل ما عن تفاصيله، فإنها تبشر بصورة ما بالتغيير اللازم لتطور الحياة.

لقد أكد موليير مؤسس فن الكوميديا الحديث وواحد من أعمدة المسرح العالمي، على قدرة بالغة في إحداث التغيير. ففي مسرحية «المتحذلقات المضحكات» تبشير بثورة واجبة من أجل سيادة الذوق السليم في مجتمع ساده الزيف. وفي «طرطوف» وفي ظل حكم ملكي — ديني صارم، استطاع موليير أن يغير مواقف الناس التبجيلية من رجل الدين، وهذا أمر لا يمكن تصور صعوبته آنذاك. وبتصدي موليير للآثام والرذائل التي تعيب الجنس البشري، يكون قد أسس أسلوبا لتغيير المجتمع بطريقته الكوميدية. فهو إذ يفضح البورجوازية المحدثة النعمة، ويجرد البخيل من كل لباس يحميه، يريد أن يحدث تغييراً في التكوين الفيزيا كيميائي للانسان. وموليير، في سياق اللغة الفنية المبدعة، يؤكد على قيمة هذه اللغة في بنية التغيير الشامل لحياة البشر.

واذا كان موليير قد سار في طريق رسم الأنماط البشرية، فإن برشت الذي جاء بعده بعشرات السنين أراد أن يصل الى الهدف بشكل مباشر وبالضربة القاضية. لقد جاء برشت بعد

تطور هام للفكر عبر العصور، ابناً منطقياً لما وصلت اليه الفلسفة الاجتماعية، فكانت أعماله المسرحية الروائية تحمل أهدافها الواضحة في تغيير المجتمع البورجوازي الى مجتمع انساني جديد يعطي للفرد حجمه الحقيقي وسط العلاقات الانتاجية المعقدة والمتعسفة. ولم تقتصر أهمية الكاتب المسرحي الألماني على الزخم الفكري الذي احتشدت به أعماله أدبياً واخراجاً مسرحياً، بل تنسحب على أشكاله الروائية التي أغنى بها المسرح الذي ظلّ قروناً يأخذ شكل الأبنية الدرامية اليونانية. وكأنما التجديد في الشكل الأدبي والاضافة عليه، جزء من السلوك التغييري الذي يتسم به المبدع.

ان أحلام الانسان العادية لاتختلف في تغيير النمط المعاش الى الأفضل عن أحلام الانسان الثوري، ولكن الكتابة في أبعد نقاطها عن التفكير الثوري لاتبتعد كثيراً عن الرغبة في تغيير الحياة الانسانية الى شكلها الأفضل، وتلك تميمة يحملها جوهر الكتابة، وان كانت في كثير من الأحايين ليست هدفاً من أهدافها.

إن الكتابة أصلاً، هي حركة تغيير الصمت واللامكتوب

والساكن الى لغة وحروف وحركة. وهذه الصفات باتت شرعية مع تحقيق أهداف الكتابة عبر التاريخ في تغيير العقل البشري نفسه.

قناع العــزاء

ماذا يمكن للانسان أن يفعل تجاه الحب المستحيل والأمل الضائع. ماذا يمكن له أن يفعل أمام الموت ذلك اللغز الذي لاحل له ؟

أتراها البشرية، توقفت لحظة واحدة، منذ بداية نشوئها، عن التفكير بالعدم والنهاية المحتومة للانسان ؟ ألم تكن الانسانية بحاجة الى عزاء في أزمتها التي لم تتوقف لحظة عن النخر في روح الانسان المسكين وهو يقف وحيداً أمام مصيره ؟

في شعر مترجم لم أعرف له أصلاً، نقرأ مايلي :

جبت القرى والدساكر

وتجولت بين الكهوف والحقول

وكنت أبحث عنك

في إحدى القرى..

رأيت امرأة تخبز أمام التنور ..
أخرجت مائة رغيف ..
لم يكن بينها رغيف واحد
أحمر مثل خديك
ولا رغيف واحد
محروق مثل قلبي .

في هذه القصيدة ، يعزي الشاعر الحزانى من عشاق العالم ، عندما يضع أمامهم صورة القلب الذي أحرقه الحب فلم يتوقف بحثه لحظة عن المحبوبة في كل مكان ، وهكذا يكون الشاعر قد خقنهم بجرعة من العزاء التي تبدو ضرورية لمن يكابد أهوال الحب .

وفي الموت ، أليس الموت الذي تعزينا الأديان بواقعته المخيفة المخيفة فتعدنا بالجنة وترعبنا بالنار ، هو الحقيقة الأكثر هولاً في مخيلة الانسان . الموت تجربة اختارتها الكتابة التي تحاول أن تخفف من وطأتها القاسية على البشرية المعذبة ، بل حاولت أن تجد وسيلة لتصوير الخلود وتمجيده كرد فعل على آثاره الملموسة والتي لايمكن لأحد أن ينكر وجودها المادي . تقول الشاعرة اليابانية معاتبة الموت الذي خطف ابنتها الصغيرة :

صائد الفراشات الصغيرة !
لقد ذهبت بعيدا هذه المرة ..

والعتب المبطن بالحسرة هو الظاهر من تلك القصيدة الشعرية الصغيرة ، ولكن موقف الحيرة والاستسلام من قسوة الموت هو الشكل النهائي ، وهو العزاء وحده الذي حاولت الشاعرة أن تقدمه لنفسها فاذا هو للبشرية جمعاء . ينطلق الفن من الذات ليعمّ سماء الآخرين ، وذلك هو العزاء العظيم .

إن إيقاع الشعر والأغنية ، هو بمثابة تحويل الزمن الفني الى مقاطع لها تأثيرها في تغيرات كيمياء النفس من حالة الى أخرى ، وكثيراً مايكون التغيير لصالح الانسان بخفقه بالفرح الذي طالما جاء عن طريق العزاء نفسه .

إن ماء العزاء الذي يغسل الروح الحزينة والقلقة والمعذبة ، لهو الماء المقدس الذي تفجر به ذات يوم ينبوع الكتابة الابداعية بكل صورها ، لكي يستمر في تقديم رذاذ ذلك العزاء أو مطره الغزير ، يتنزل على الانسان في محنته الدائمة .

الكتابة ــ الفن ، لقاح يحقن به الكيان الجماعي الفردي ،

والتكوين الفردي الجمعي، من أجل مناعة في مجابهة الحقيقة التي لامفر منها. الموت العضوي يرعب الفرد، وأما الموت الجماعي فيرعب التاريخ، والكتابة ـــ الفن هو اللقاح الذي يمنع عن الجماعة بمعناها الحضاري، استمرار الموت فيها. وبالكتابة ـــ الفن نستطيع أن نحول الموت العضوي المحتوم الى استمرار أي الى خلود للروح البشري. ملحمة جلجامش على سبيل المثال، لاتبحث في خلود جلجامش الشخصي قدر تصويرها لقدرة الانسان في بحثه عن الحقيقة والخلود، واستمرار تلك القدرة في تقديم العزاء لكي يمضي الانسان قدماً في الحياة برغم رعب النهاية الذي يسيطر على العقل خلال فترات متقطعة أو مستمرة من وجوده.

وكما يفعل النشيد العسكري في اعداد الجندي كي يصبح عنده الموت متساوياً مع الحياة، فإن الكتابة تنسف للانسان مسيرة عمره ونهاية الرحلة، وترسم بالالوان تطلعه الى صيرورة أفضل. الكتابة تصبح أحياناً الوعد بالجنة الأرضية. الكتابة تهب الانسان خبرة جاهزة لمجابهة مخاطر الزمن. الانسان كمعدن لابد لحمض الزمن من أن يأكله، والكتابة محاولة كيميائية لإعداد المعدن من أجل مقاومة أفضل.

ولايقتصر أمر العزاء في الكتابة على الهدف أو المضمون، بل يتعداه أحياناً الى الشكل الذي قد يلعب دوره في تقديم ذلك العزاء، جمالاً في بنية اللغة أو في الايقاع أو في الهمهمات التي تشبه التمائم (الكتابة كانت ذات يوم وسيلة من وسائل السحر، ويبدو أنها مازالت تلعب الدور نفسه).

ان (انتظار جودو)، في مسرح اللامعقول، يعتبر برأي عديد من القراء والنقاد، عبثاً لايطاق. انه السر الذي يقف في وجه الأمل. ولكن صموئيل بيكيت عندما كتب مسرحيته الشهيرة (بانتظار جودو)، كان يقدم العزاء للبشر إذ يقول: أرأيتم أنه لايمكن للبؤس أن يتجاوز حالة الانتظار المملة تلك؟

قناع تحقيق الذات

قد يحاول الطفل أن يهشم لعبته أو يثني غصن شجرة كي يحقق ذاته ويختبر وجوده ومدى أهميته بالنسبة للآخرين. كما وترتفع الأصوات عادة في الحوار بين الناس عندما تعجز اللغة عن الاقناع والتوصيل. وكثير من الطيور والحيوانات الأخرى لاتجد وسيلة للتعبير عن وجودها ورغبتها في التناسل إلاّ باللغة. ويبدو أن اللغة

المكتوبة باتت عند الانسان شكلاً من أشكال التعبير عن أبرز ظاهرتين في حياته: حفظ البقاء والنوع، وتحسين ذلك النوع وإعطاء البقاء شكلاً مبرزاً ومقنعاً. فالكتابة أصبحت مع تطور الزمن حاجة وشكلاً جمالياً للتعبير عن محاولة الانسان الدائبة في التعبير عن ذاته في شكليها الفردي والجماعي.

ينشر علي الجندي في قصيدته الطويلة «طرفة في مدار السرطان»:

وإني كنت ممتلئاً بحزني، كنت مقتولاً بأوهامي
وإني خاتم الشعراء!
وإن الحزن حالفني من المهد الى اللحد،
وإن أعزّ أصحابي قضوا..
اني أرافق خطوهم في الليل، اني مثلهم وحدي!
عيونهم خلال الحلم تهطل فوق داليتي،
بحزن مثل ريش حمائم الأعياء..

ولاينفصل بحث الشاعر عن ذاته عن دخوله في عالم الآخرين بالرغم من غيابهم.

البطولة هي الشكل الأمثل لتحقيق الذات. والبطولة في مختصر تعبيرها الاصطلاحي إنما هي التحدي لواقع الحياة وخلق النموذج البشري لمواجهة الطبيعة والتفوق عليها في أغلب الأحايين. والبطولة منذ الانسان الأول هي تحرير الانسان من الضعف والخوف والتقرب من الكمال أي الألوهة في المصطلح الميثولوجي القديم. وليست البطولة في المجابهة الخارجية وحسب، بل هي أيضاً في الصراع الداخلي مع القوى المدمرة للروح الانساني كالجشع مثلاً والحقد والخوف. والبطولة في أشكالها الفردية والجماعية، تصبح في عالم الكتابة، كتاباً مقدساً تقرأه الأجيال باستمرار لتحسين القدرة على متابعة الحياة. وتبقى اسطورة بروميثيوس الذي سرق سر النار وحكم عليه بالعذاب الأبدي، نموذجاً أدبياً كاملاً لهذه البطولة.

ان كلمات نشيد وطني لأية أمة، لاتخرج عن مفهوم واحد، هو تحقيق الذات الجمعية للدولة التي اعتمدت ذلك النشيد تكرره على الأفراد في كل المناسبات لتذكرهم أبداً بأهميتهم وبقيمة الكيان الاجتماعي الذي يحتويهم ويشكلون هم تكوينه.

وبشكل عام، فإن الكتابة في وظيفتها تلك، أي تحقيق الذات، تلبس قناعها هذا لتغطي وجه واقع معين، قد يكون

الضعف البشري مثلاً، أو الاستسلام لقوة القدر أو أي شيء آخر له علاقة بالاستلاب أو الانصهار.

كتب (هرمان ملفيل) روايته العظيمة (موبي ديك)، عن حوت جبار حملت الرواية اسمه. ويصور الكاتب قصة الربان الأعرج (آهاب) وهو يصارع الحوت موبي ديك الذي قد يكون رمزاً يمثل بحق المعادل لارادة الانسان، بينما ذلك الربان الذي بقيت له ساق واحدة يمثل إرادة الجنس البشري في تحدي الموت. وآهاب بكبريائه المفرطة يمثل عناد الانسان في مواجهته للاخطار ومحاولته الدؤوب للحصول على البطولة كرمز من رموز البشرية التي تؤهل نفسها أبدا لاستحقاق الحياة نفسها. لقد التهم موبي ديك ذات مرة ساق الربان؛ فوضع له آهاب بين بحارته جائزة قيمة لمن يدل عليه، ولكن الحوت يصبح اسطورة، لذا يصبح الصراع بين الانسان والحوت/الرمز مجالاً لتصوير بطولة لاحدود لمأساويتها.

وكما فعل (هيرمان ملفيل)، يكتب بعد سنين طويلة (ارنست همنجواي) رائعته (الشيخ والبحر). وكأنما البحر بكائناته يصبح بمثابة الامتحان القاسي لقدرة الانسان على تحقيق البطولات من أجل الوصول الى شيء من تحقيق الذات.

وبرغم أن سرفنتس الكاتب الاسباني الذي مازالت أعماله ماثلة للخلود منذ أكثر من ثلاثة قرون، قد كتب رائعته (دون كيخوته) ليصور ذلك البورجوازي المتوسط الحال الذي خرج ذات ليلة بأسلحته القديمة المضحكة وحصانه الهزيل وتابعه الفلاح البسيط، لكي ينتصر للحق والعدالة ويدافع عن المظلومين والمساكين. وبرغم فشل (دون كيخوته) في معظم مغامراته، وبرغم أن سرفنتس أعطى الصورة المقابلة أو المعاكسة للبطولة، فإن نموذج الانسان الطامح الى البطولة، ظل خلال تلك السنين، دليلاً على الرغبة الناضجة في داخل البشر للوصول الى البطولة كبرهان على تحقيق الذات.

لقد شغلت علماء النفس ظاهرة تحقيق الذات في حالتها الطبيعية أو المرضية، كوسيلة للبحث عن الأمراض النفسية، ولكن الكتابة الفنية، حاولت دوماً البحث عنها من خلالها للوصول الى انسانية الانسان وللتأكيد على عظمة كفاحه وإصراره من أجل تمجيد الحياة نفسها. واذا كان (أدلر) العالم النفسي قد عزا معظم أمراض النفس الى الرغبة في السيطرة واحتلال مكان

لاتق تحت الشمس، فإن الكتابة العظيمة قادت صانعيها الى استخدام مفرداتهم في سبيل البحث عن مقومات الحياة نفسها.

وبرغم كل الآراء النقدية المتباينة في النصوص الأدبية التي تبحث عن البطولة الفردية أو الجماعية بأشكالها الايجابية والسلبية، فإن الكتابة لن تخلع اليوم أو في المستقبل قناع تحقيق الذات الذي سيظل وجهاً حقيقياً للانسان نفسه في صراعه الدائم والمستمر ضد أسباب القهر البشري وظواهره الواضحة والمتخفية.

قناع الحكمة

الجدة تروي حكاياتها بحنكة تدهش الصغار. وقد تكون المتعة هي أول ماتجنيه منها، ولكن الحكمة تقف أبداً من وراء كل حكاية. والحكمة هي سيطرة العقل والنظرة الصائبة على الحياة المعيشة، وهي كذلك نقل الخبرة المكثفة المتراكمة والهادفة من جيل سابق الى جيل لاحق وهي البصيرة والتبصير. الحكمة هي خلاصة القول الانساني في التعبير عن تجربة أو حادثة أو سلوك، وهي رمز أو مفتاح يصار الى استخدامه دوماً كدليل يقود الى

توجيه الانسان نحو هدف ما، لكنه يبقى ضمن إطار الأخلاق السائدة أو المتخيلة.

في المسرح على سبيل المثال، تبنى الدراما على أساس من حكمة مسرحية أو مايقال عنها بالمقدمة المنطقية. ولايمكن لأية مسرحية أن تخلو من تلك الحكمة فهي بداية العمل وهي أساس جوهري للموضوع. ففي مسرحيات شكسبير نستطيع أن نتوصل بسهولة الى تلك الحكمة كأن نعرف ان «الثقة العمياء تؤدي بصاحبها الى الدمار» في مسرحية الملك لير، وأن «الغيرة تقضي على نفسها كما تقضي على الحب» في مسرحية عطيل، وأن «الطمع الذي لايعرف الرحمة ينتهي عادة بالقضاء على صاحبه» في مسرحية ماكبث. وكما أنَّ الحكمة من مسرحية الأشباح لهنريك أبسن تقودنا الى «أن الآباء يأكلون الحصرم، والأبناء يضرسون»، فإن كل الأعمال المسرحية لابد لها من ذلك المخطط الصارم الجوهري والذي ينتظم خطوات العمل في البناء الدرامي.

وفي الأمثال السائرة بين الناس، منذ قديم الزمن والى يومنا هذا، تتجلى الحكمة في أشد حالاتها المتطورة. نستعرض نماذج شائعة منها:

«عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة»
«كما تدين تدان»
«كل ديك على مزبلته صياح»
«الاناء ينضح بما فيه»
«ان اللبيب من الاشارة يفهم»
«لكل جواد كبوة»

ولاشك في أن المثل الواحد منها يختزن حكمة بالغة الخطورة سلباً أو ايجاباً، ولكنها جزء من الحكمة العامة. أفهل تصنع الحكمة لوحدها أدباً ؟

إن قناع الحكمة التي تلبسه الكتابة، إنما يظهر بشكل جلي في الأدب الشعبي، وفي الحكاية الشعبية على وجه التحديد. وبالرغم من أن معظم الحكايات الشعبية وكذلك الشعر الشعبي، مازالا غير مكتوبين أو مدونين بشكل كامل، إلاّ أنهما يعطيان الصورة عن الحكمة المباشرة في الأدب. إنك تجد ضرب المثال على أهمية الشجاعة واحترام الكبير والعطف على الصغير، وفي ذم الكذب والتملق، وفي تجاوز المصائب بالايمان. وكأنما الأدب

الشعبي هو صندوق الحكمة يخرج للناس مواعظ وأمثال لحاجة منهم إليها .

وفي الشعر العربي ، القديم والحديث أيضا ، تتسع المساحة التي ترتع في أرجائها الحكمة ، كما لاتجده في الأجناس الأدبية الأخرى .

يقول المعري :

اذا زادك المال افتقارا وحاجة

الى جامعيه ، فالثراء هو الفقر

أتغضبُ أن تدعى لئيما مذمما

وحسبُك لؤما أنّ والدك الدهر

ويقول المتنبي :

اذا أنت أكرمت الكريم ملكته

وان أنت أكرمت اللئيم تمردا

ويقول الجواهري :

وعلى قد مانمهّــــــد أرض

وينمى زرع يكون الحصيد

وهكذا يمكن الاعتراف بأن الشعر العربي في معظمه هو الشكل الفني للحكمة التي ينشدها الشاعر أبداً. فهل الحاجة الى الحكمة ظاهرة اجتماعية تدفع بالشاعر الى التعبير عنها، أم أنها من صلب الابداع ؟

من مسرحية لغارثيا لوركا، يقول :

الموت منتصر في النهاية
والثور وحده جزلان القلب

وهكذا، فإن مثل هذه الحقائق أو الصور الفنية التقريرية، تجدها في كل الآداب العالمية. وهي تصبح ذات قيمة فنية عالية عندما تتداخل في نسيج اللغة ولاتطفو فوق سطحها وكأنها توجيه مباشر أو هدف يمكن له أن يضحي بالروح الفني للنص.

في كليلة ودمنة التي وضعها للعربية ابن المقفع، لعلمه بحاجة الناس الى حكمة، يحاول (بيدبا) الفيلسوف كما نعرف، أن يصلح من أمر (ابشليم) أحد ملوك الهند الطغاة. فجعل النصح على ألسنة البهائم والطير. فأتت حكايات كليلة ودمنة نموذجاً في الحكمة التي كانت على مايبدو هدفاً خالصاً من ذلك الكتاب.

وفي حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين، تبتدىء الحكاية كشأن كل حكاية بطلب الملك من الفيلسوف أن يضرب له مثلاً في شأن الرجل الذي يرى الرأي لغيره ولايراه لنفسه، فيقول الفيلسوف، أن مثل ذلك مثل الحمامة والثعلب ومالك الحزين. ثم يروي تلك الحكاية المعروفة، إذ ينصح فيها مالك الحزين للحمامة أن تحمي نفسها من الثعلب الماكر، فإذ بها تأخذ بقوله بينما يقع مالك الحزين، الذي يتقن المكر لغيره ويجهله لنفسه، فيصبح طعاماً للثعلب.

وقد لاتكون تلك قاعدة عامة، أن نجد الكتابة قديماً، تؤثر في الذهاب نحو الحكمة بمباشرة كاملة، بينما الكتابة حديثاً، والتي لم تعدم توجهاً نحو الحكمة، تذهب إليها بشكل غير مباشر. وفضيلة الكتابة في أجناسها الأدبية المتطورة، أنها لاتضع الأصبع في العين، ولاتلجأ الى التعليم المباشر، فهي تساهم في خلق المناخ. النفسي والفكري الذي تصبح فيه الحكمة جانباً من جوانب الوصف والتفسير أو خلق الشعور بالجمال نفسه، دون أن تفقد الحكمة فيها ماتستحق من قيمة.

قناع خلق الشعور بالجمال

كما السعادة يسعى اليها الانسان بكل الطرق المتاحة له،

فإن الكتابة، تبقى في نهاية المطاف وسيلة من وسائل البحث عن الجمال. الموسيقى أيضاً وكذلك الغناء والتشكيل الفني بالخط والحجر الصلد والطين المطاوع، تبحث عن الجمال، والفلسفة تبحث أيضا في مغامراتها وتعقيداتها عن هدف نبيل من أهداف الانسان. الجمال هو المطلب. والفن كإبداع انساني، هو محاولة مستمرة وطموحة، لحلّ التناقض القائم في الحياة، للدعوة الى المطلق ولدعم الانسان بالكون المحيط به.

أتحسب أنك جرم صغير

وفيك انطوى العالم الأكبر

بالكتابة، كانت للانسان عبر التاريخ فرصته الكبيرة في أن يمسك بزمام الشعور بالجمال عن طريق اللغة في جمالياتها وأشكالها الخاصة، أو بواسطة الهدف الذي ترمي إليه الكتابة.

بجماليات الشكل للغة، أمكن عن طريق الوصف الخلاق مثلاً، أن يتوصل الكاتب الى خلق الجمال بصياغة الواقع من جديد وتقديمه بأسلوب خاص. ومهما كان للعقل من دور في الكتابة، فإن الأسلوب الساحر يضفي الجمال على العقلانية. يقول أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات:

«والبديهة منوطة بالحس، وإن كانت معانةً من جهة العقل، والرويّة منوطة بالعقل، وإن كانت معانة من جهة الحسّ. وليس ينبغي أن يكتفى بالافهام كيف كان، على أي وجه وقع. فإن الدينار قد يكون رديء الذهب، وقد يكون رديء الطبع، وقد يكون فاسد السكّة. فالناقد الذي عليه المدار وعليه العيار، يبهرجه مرة برداءة هذا، ومرة برداءة هذا، ويقبله مرة بحسن هذا، ومرة بحسن هذا».

وهكذا البلاغة، تكون وسيلة من وسائل الجماليات الأدبية. والبلاغة ذاتها تحولت عبر عمليات التطوير من الظاهر الى الداخل. وبينما كان الوجه الجميل لامرأة يرتبط بالقمر على سبيل المثال، بات مقروناً بالأحاسيس غير المرئية كالدهشة والفرح. كان يقال «هي كالبدر»، والآن يقال «هي كدفقة الفرح». وهذا الانتقال من الخارجي الى الداخلي، ومن الملموس الى المحسوس، بات صفة من وظائف الكتابة الفنية.

وليست البلاغة في التصوير وحسب، بل هي الرؤية أيضا. لقد أوصى الفنان العظيم ليوناردو دافنتشي الناشئين بقوله:

«اذا نظرت الى حائط ملوث، أو حائط مبنّي من حجارة

خليطة، فقد تجد فيه مايشبه المناظر الطبيعية، من جبال وأنهار وصخور وأشجار ووديان عريضة وتلال في تشكيلات لاحصر لها، أو لعلك ترى معارك ورجالاً يقاتلون بضراوة أو وجوهاً وأزياء غريبة...»

كذلك الأمر في الكتابة، تستخدم لغتها من أجل خلق عوالم جديدة، هي البلاغة نفسها.

وبواسطة الهدف، أو المضمون، الذي تسعى إليه الكتابة، إنما يتضح فيما تهدف إليه السعي الى قيم الجمال كالدفاع عن الحق كقيمة مطلقة اهتدى إليها الجنس البشري عبر مغامراته العقلية منذ فجر الوعي. والحق، الذي مازال إصطلاحاً اختلافياً تتباين عنه الآراء مابين الرؤية الميتافيزيقية والمعرفة المادية البحتة، هو مطلب جمالي من أهداف الكتابة، التي تحاول تعميق وتثبيت القيم المتفق عليها انها لخير الانسان. حب الانسان لأخيه، والدفاع عن حقه في العيش الكريم، وكشف اللثام عن قبح التعسف والظلم، وتمجيد الطبيعة والإيغال في فهمها وحل ألغازها وفك رموزها، كلها من أهداف الكتابة لتحقيق الجمال.

ومنذ أن كانت الكتابة سحراً، وحتى تلك اللحظة التي أصبحت فيها وظيفة اجتماعية متميزة، فإنها كانت وسيلة للانسان في الكشف عن الجمال، وطريقة متفردة من طرق توليد أحاسيس الفرد والمجتمع للحصول على شعور مكثف بالجمال، الذي سيبقى أخطر مقولة يناضل من أجلها الانسان، وكأنها التفسير المادي لسعادته.

اعتراف قد يكون الأخير

أي قناع يرتديه النص، هو الأكثر خطورة في وصولنا الى فهم الكتابة. وهل يلبس الكاتب قناعاً واحداً ؟ وهل النص الأدبي يرتدي قناعاً بعينه ؟ أم النص العظيم هو عديد الأقنعة ؟

كتب دانتي اليجيري «الكوميديا الالهية»، في نهاية القرن الثالث عشر، عهد اليوتوبيات. وهي مازالت شاهداً على عظمة العقل الخلاق، ومن يقرأ تلك الرائعة الغريبة في جمالها، لايستطيع أن يفصل الحكمة فيها عن تقديم العزاء للانسان عن التنوير والكشف عن الحقائق.

كذلك الياذة هوميروس، الموصوف بفقدان البصر، الأكثر بصيرة من كل الناس، اختلطت فيها كل الأقنعة، فاذا هي

النموذج الأمثل للغة تخلق عوالم من خيال، أو أنها تحيل الواقع الى خيال .

وألف ليلة وليلة، التي لم تعرف لها مؤلفاً، جسدت الحكايات الشعبية والخرافية في نص متدفق بالحكمة والرفض والتبشير، فاذا هي كل الأقنعة في آن .

ودون كيخوته لسرفانتس، أليست ملحمة الانسان البسيط في زمن الفرسان المتميزين بالصلف والرحمة، تثير شفقتك على السيد العبقري دون كيخوته دي لامنشا، وتولد في أعماقك إنسانية قد تكون الأحداث المعاصرة قد حبستها أو حاولت الغاءها .

ورواية الحرب والسلم لتولستوي، ألا تفجر في نفسك القلق في اللحظة التي تبعث بالطمأنينة فيها. ورواية حديثة كـ «مائة عام من العزلة» للكولومبي جارسيا ماركيز، ألا تدهشك بقدرتها على إعادة خلق قرية وهمية من عدم لتضعها في ضمير العالم نبضاً لحياة تصارع الحياة لتولد حياة أخرى .

وهذا اليوناني العجيب كازنتزاكي في أعماله الروائية

كالمسيح يصلب من جديد ، وفي مذكراته «الطريق الى غريكو» [*] ، ألا يحلّ لك مشكلة البحث عن الابداع في النص من خلال قناع بعينه ! استمع إليه يكتب في مذكراته :

«سمحت لنظرتي أن تزحف على الرخام الدافىء المشبع بالشمس . فلامست الحجارة ونقبت بينها كي تكشف الأسرار الخبيئة والتصقت بها رافضة تركها . ورأيت الأعمدة المتوازية ظاهرياً تميل تيجانها بحركة غير مرئية واحدها نحو الآخر بحيث أنها وبتصميم مسبق وبقوة ولطف تسند الحفريات المقدسة المؤتمنة عليها . لم يسبق أبداً للتموجات أن أبدعت خطوطاً بهذه الاستقامة الكاملة ولم يسبق أبداً للأرقام والموسيقى أن تزاوجت بهذا التفاهم وهذا الحب» .

واستمع إليه يكتب :

«ان نضال الجنس البشري ، فعلاً ، سر مقدس متواصل . إذ ماهذه القشرة الأرضية ـــ الزائفة القلقة المتصدعة ـــ التي

---

* وضع الشاعر ممدوح عدوان هذا النص بين أيدينا في ترجمة كشفت باللغة العربية عن عالمية النص وشفافيته .

يدب فوقها البشر ، أولئك المشاغبون المتلفعون بالوحل والدم المتخثر ، بحثاً عن حريتهم»

واستمع إليه يكتب :

«هذا الصراع بين الحقيقة والخيال ، بين الله الخالق وبين الانسان الخالق ، قد أسكر قلبي للحظة . إن كل انسان يكتسب مكانة العدو الذي يصارعه . وقد سرني أن أتصارع مع الله حتى كان هذا دماري . لقد أخذ طيناً وخلق منه العالم وأنا آخذ كلمات . لقد صنع البشر كما نراهم (يزحفون على الأرض) أما أنا ، فبالهواء والخيال ، المادة التي تقوم عليها الأحلام ، فأشكل بشراً آخرين بأرواح أقوى ، بشراً قادرين على مقاومة بلى الزمن . وبينما بشر الله يموتون فإن بشري سوف يعيشون !»

أليست تلك هي لعبة الكتابة ! أليس الكاتب بالكائن المبدع الذي لاتليق به النظرة الواحدة أو الرؤية المحدودة !

الكتابة ، تخلق نوعاً من المتعة لصاحبها ، قد تفوق متعة القارىء . وعندما تتساوى المتعتان ، يمكن الاعتراف بشيء من التجاوز ، بأنها هي المتعة الأخيرة التي لاتفوقها متعة .

الفهرس

○ الفصل الثاني

○ الفصل الثالث

○ الفصل الرابع

هذا الكتاب

... القضايا التي يثيرها كتاب «المتعة الأخيرة» كلها حساسة وشديدة الأهمية ومتنوعة الجوانب. وكلها كانت، منذ أن وجد النقد الأدبي ونظريات علم الجمال، موضوع مطارحات متتابعة ومحاولات حامية، وتعارضات في وجهات النظر حادة جداً وخصامية. ويكاد المرء يقول إن وليد إخلاصي في كتابه هذا لم يترك مسألة من مسائل الإبداع الأدبي إلا طرحها بشكل أو بآخر: القراءة. النقد. الرؤية. طبيعة الإبداع. طبيعة النص الأدبي. علاقة النص بالمبدع. علاقة النص بالمتلقي. الآفاق المختلفة للنص والإمكانات المتعددة للنص الواحد ...

د. حسام الخطيب

(من المقدمة)

